Die Altarbaukunst Balthasar Neumanns

Inaugural-Dissertation

zur Erlangung der Doktorwürde

der philosophischen Fakultät

der Philipps-Universität zu Marburg

vorgelegt von

Hans W. Hegemann

aus Frankfurt am Main

Marburg-Lahn

1937

Druck: Hessischer Verlag Karl Euker, Marburg-Lahn

Als Dissertation angenommen am 19. Januar 1936.

Berichterstatter: Professor Dr. *Richard Hamann.*

Tag der mündlichen Prüfung: 19. Februar 1936.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Dekanat: Dr. phil. Dr. Ing. Wachtsmuth.

R. UNIV.
BIBLIOTHEEK
LEIDEN

Inhaltsverzeichnis

	Seite
Einleitung	5–6
Vorbilder und Schulungswerke	6–18
a) Vorbilder	6–11
b) Schulungswerke	11–18
Hauptteil	18–45
a) Chorziborien	18–34
Worms	18–22
Vierzehnheiligenriß S. E. Nr. 92	22–23
Brühl	23–26
Trier	26–27
Bruchsal	27–29
Riß S. E. Nr. 236	29–31
Neresheimriß S. E. Nr. 224	31–32
Münsterschwarzach	32–33
Gößweinstein	33–34
b) Zentrale Gnadenaltäre	34–36
Burgwindheim	34
Vierzehnheiligenriß S. E. Nr. 92	35–36
c) Altäre mit plastischem Rücktischaufsatz	36–42
Steinbach	36–37
Heusenstamm	37–38
Mainzer Jesuitenkirche	39
Euerbach	39–40
d) Chorarkadenaltar Etwashausen	40–42
e) Wandnischenaltäre	42–45
Holzkirchen	43–44
Schönbornkapelle	44
Mainzer Jesuitenkirche	44–45
Schnacken Wehr	45
Käppele	45
Zusammenfassender Rückblick auf die Entwicklung der Neumannschen Altarbaukunst	46–50
Die Nachfolger Neumanns in der Altarbaukunst	50–58
Im fränkischen Herrschaftsbereich	50–55
Im Gebiet des Mittelrheins	55–58
Zwölf Grundrißskizzen zur Entwicklung des Neumannschen Baldachinaltares	59
Archive und Plansammlungen	61
Literaturverzeichnis	62
Lebenslauf des Verfassers	63
Anhang: 32 Abbildungen.	

Einleitung

Die Altäre Balthasar Neumanns scheinen neben der großen Anzahl seiner Kirchen von peripherer Bedeutung zu sein. Indessen wird ihre Betrachtung in zweifacher Hinsicht lohnender als man auf den ersten Blick vermutet, denn sowohl das Problem von Neumanns Raumkunst, wie das andere, umstrittene, der Reichweite seiner innenarchitektonischen Tätigkeit wird im Kern getroffen.

Es ist nicht möglich, Neumanns Altäre gelöst vom jeweiligen Kirchenraum richtig zu beurteilen. Sie gehören zur Innenraumarchitektur wie ein Teil zu seinem Ganzen. Als sie entstanden, dachte Neumann in den gleichen Gesetzen, die ihn beim Entwerfen seiner Innenräume lenkten, und wie in deren Abfolge eine Entwicklung vom frühen zum späten Neumann aufzeigbar ist, so gewinnt auch die Folgereihe seiner Altäre Sinn und Gesicht durch eine Entwicklung, die auf jeder ihrer Stufen mit dem jeweiligen gleichzeitigen Innenraumneubau des Meisters übereinklingt.

Nach dieser Feststellung lag es nahe, den historischen Grund zu Neumanns Altären da zu suchen, wo der andere zu seinen Kirchenräumen auch liegt: Bei den Franzosen Hardouin-Mansart, de Cotte, Boffrand und dem Rheinländer Welsch bis in die dreißiger Jahre des 18. Jahrhunderts, darnach bei Guarini und den Dientzenhofern. Und die Vermutung wurde bestätigt: Vermehrt um Einflüsse von Bernini und Pozzo her ist der historische Grund für Neumanns Kirchen und Altäre der Gleiche.

Unmittelbar vorbereitet wurde Neumanns Altarbaukunst auf fränkischem Boden durch die drei Hochaltäre in den Domen zu Würzburg und Fulda und in der Kirche von Banz. In ihnen waren von Rieß, Esterbauer und J. Dientzenhofer die wesentlichsten Elemente der Kunst Dientzenhofers und der Italiener schon seit 1701 — im Jahrzehnt vor Neumanns Eintritt in die fränkische Baukunst — weiterentwickelbar zusammengefaßt worden. Daher wurde die Betrachtung dieser drei Altäre die nächste Aufgabe.

Nach diesen Vorbildern hat die Abhandlung zweier Altaranlagen zu folgen, an denen Neumann als Konkurrent und Nachfolger älterer Meister: Boffrand, Welsch, Hildebrandt, gelernt hat.

Das andere Problem ist das Neumanns als Innenarchitekt. Die einstige Auffassung, daß Neumann bis zum kleinsten Zierstück seiner Bauten alles selber entworfen habe, ist von Hirsch in seiner Abhandlung über das sogenannte Skizzenbuch B. Neumanns widerlegt worden. Zugleich aber hat Hirsch durch seinen hierbei versuchten Nachweis mangelhaften Zeichentalentes bei Neumann einer

zeitweiligen Unterschätzung des großen Künstlers Vorschub geleistet. Wenn wir nun die Frage nach Neumanns Anteil an der deutschen Altarbaukunst des 18. Jahrhunderts stellen, so wird mit der Antwort, da die Altäre die Hauptausstattungsstücke der Kirchen sind, auch dieses Problem in der Hauptsache gelöst.

Weil in Neumanns Gesamtaltarwerk fünf Altartypen vorkommen, die sich zeitlich durcheinander folgen, wurde statt einer historischen Betrachtungsweise, die die Altäre in ihrer zeitlichen Nacheinanderfolge aufzeigen müßte, eine nach den Typen geordnete gewählt. Wir teilen deshalb die Summe der Neumannaltäre in Chorziborien, zentrale Gnadenaltäre, Altäre mit plastischem Rücktischaufsatz, einen Chorarkadenaltar und Wandnischenaltäre ein.

Vorbilder und Schulungswerke

a) Vorbilder (Abb. 1).

Die Errichtung des Ziboriums im Chor des Würzburger Domes durch Rieß und Esterbauer in den Jahren 1701–1703 ist der Schnitt- und Achspunkt in der Entwicklung der Mittel- und Westdeutschen Barockaltarbaukunst. Nachdem der portalähnliche Altartypus im siebzehnten Jh. alle Gestaltungsmöglichkeiten durchlaufen hatte und er am Ende immer mehr zu einem räumlichen Säulengehäuse hatte werden wollen, gab es um die Wende zum achtzehnten Jh. keinen einheitlichen Altartypus mehr, der der neuen Tendenz zur Verinnenräumlichung der Kirchen und damit der Altäre auch genügte. Da wurde durch fürstbischöflichen Befehl an Michael Rieß[1]), im Würzburger Dom ein Ziborium „nach form des altars wie zu Rom bey St. Peter" zu errichten, mit der Themastellung des Berniniziboriums an einen fränkischen Altarbauer die neue, räumliche Form ins Leben gerufen, die das Ausgangswerk für eine fast hundert Jahre dauernde Entwicklung eines neuen Typus wurde[2]).

Rieß und Esterbauer bildeten jedoch ihren Altar nicht formgetreu dem Vorbild nach, sondern, da sie ihn in eine romanische Apsis und nicht, wie Bernini einst, in einen nach vier Seiten freien Kuppelraum zu stellen hatten, änderten sie den quadratischen

[1]) Würzburger Domkapitelprotokolle vom 13. 2. 1700.

[2]) Obwohl im Peterschor des Bamberger Domes schon ein aus dem 17. Jahrhundert stammendes Metallziborium nach dem Vorbild des Berninitabernakels — viel formgetreuer als der Würzburger Altar mit quadratischem Grundriß und gedrehten Säulen — stand, blieb dieses Zeugnis einer dem portalähnlichen Altartypus voraufgehenden räumlichen Gesinnung ohne Einfluß auf die fränkische Altarbaukunst des achtzehnten Jahrhunderts.

Grundriß in einen halbkreisförmigen um, dergestalt, daß der Altar mit seiner Öffnung gegen das Langhaus die größere des Triumphbogens echohaft wiederholt. Der dem Petersdom gegenüber hochschlanken Raumgestalt der romanischen Apsis zuliebe wurden die vier Postamente unter den Säulen höher und schlanker und die Säulenschäfte gerade anstatt gewunden. Ein halbkreisförmiger Gebälkring aus Fries, gebauchtem Epistyl und Kranzgesims verbindet die Säulen miteinander. Damit ist die jonische Ordnung Berninis wiederholt. Während aber Bernini das Gebälk auf den Strecken, wo es die Interkolumien überbrückt, erleichterte, indem er Fries und Epistyl wegließ, die Gebälkköpfe über den Säulen dafür aber verkröpfte, um die Unterlagen für die Baldachinrippen zu verstärken, behielt in Würzburg das Gebälk durchlaufend seine Dicke und wurde überdies noch seinem Vorbild entsprechend verkröpft. Massiger im Verhältnis zu den Säulen als in Rom sind auch die Rippen des Baldachins, die von einem großen Kranzgesimsblock überdeckt und mit einem mächtigen Herzogshut gekrönt sind. Dem Gesimsblock entspricht in Rom ein achteckiger, leichter Ring. Die Krone kommt in Würzburg neu vor, ebenso das Wappenbild des fürstbischöflichen Bauherrn v. Greiffenklau zwischen den Mittelrippen mit den beiden angehängten Domherrnwappen. Die würzburgische Art, Krone und Wappen im Altargerüst zu verteilen, ist für alle nachfolgenden Ziborien konventionell geblieben. Vom übrigen Dekor des Altars stammen das Akanthusblattwerk, das krabbenartig an den Rippen emporsteigt, und die vier Engel über den Bauchungen des Baldachins ebenfalls noch aus der Bauzeit. Die Konsolen unter den Rippen dagegen, das Rocaillewerk am Gebälk und die zwischen den Säulen aufgehängten Putten sind im Jahre 1749 anläßlich der Niedrigerlegung des Domchores hinzugefügt worden, die von Balthasar Neumann geleitet wurde. Bei dieser Raumerweiterung mußte der Altar abgebaut und bei seiner Wiedererrichtung erhöht werden, um den neuen Proportionen des Chores zu genügen. Diese Erhöhung bewerkstelligte Neumann durch die zwischen Gebälk und Baldachin eingeschobenen Konsolen. Den Umbauriß zum Altar, den Neumann von seinem Bildhauer Auwera ins Reine zeichnen ließ, fand der Verfasser in den Auweramappen des Würzburger Martin-Wagner-Museums (vgl. S. 52). Der von Neumann signierte Grundriß dazu ist in der S. E. = Sammlung Eckert, Würzburg, Luitpoldmuseum, bekannt. Obwohl dem Altar durch seine Erhöhung und die von Auwera geschickt verteilten Zierrate und Putten absichtlich etwas von seiner gedrungenen Wirkung genommen worden ist, nimmt er sich doch noch tektonisch sehr streng im Prunk seiner schweren Formen aus. Das nach seinem Vorbild kaum ein Jahrzehnt später im Fuldaer Dom errichtete Ziborium ist schon bedeutend schlanker und

schwungvoller geformt. Durch die Reihe der kraftvoll-eleganten Ziborien Neumanns steigerte sich die Entwicklung zum raumweiten, schwerelosen Eindruck der Architektur, und in den letzten Rokokoziborien aus der Nachfolge des großen Meisters erreichte die bewegte Form in einer welligen, wogenden Linieneleganz der Gebälke und Rippen das Ende ihrer Steigerungsmöglichkeit vor der Wiederverflachung und dem Einfrieren aller vordem sinnvoll geformten Architekturteile im Klassizismus.

1710 wurde im Neubau des Fuldaer Domes mit der Einstellung eines neuen Hochaltares begonnen (Abb. 2). Zu diesem Zweck wurde der Bildhauer Neudecker von J. Dientzenhofer nach Würzburg geschickt um das Ziborium im dortigen Dom zu studieren[3]). Die so beglaubigte Vorbildlichkeit des Würzburger Altares für den Fuldaer hat dennoch nicht eine Nachbildung gezeitigt, sondern durch eine Erweiterung des Ziboriums um flügelartige Säulenanbauten wurde eine Vorstufe zu einem sechssäuligen Baldachinaltartypus geschaffen, den Dientzenhofer in Banz und später Neumann entscheidend weiterentwickelte. Jene Säulenanbauten wurden nötig, damit der Altar, der die Vierung wie ein Lettner vom Mönchschor trennen sollte, die genügende Breite erhielt. Sehen wir zunächst das Mittelstück, das eigentliche Ziborium für die Mensa, an. Hier diente der Würzburger Altar zum Vorbild. Sein halbkreisförmiger Grundriß wurde zu einem Dreiviertelkreis geschlossen, so daß das Altargerüst, in Würzburg ein Echo der Apsis, hier ein Echo der zentralräumigeren Kuppelvierung wurde. Entsprechend mußte auch der Baldachin kuppelförmiger sein als der in Würzburg sich mehr triumphbogenartig öffnende. Wie diese, dem Zentralraum nahe Altarform in der Zeit lebte, zeigen Pozzos Vorschläge zu kreisförmigen Ziborien in seinen Perspectiva Pictorum et Architectorum[4]), wo im zweiten Band auf Tafel 75 ein dem Fuldaer Baldachingerüst schon sehr ähnlicheer Aufbau, auf Tafel 69 ein solcher in geschlossener Kreisform dargestellt ist.

Die Räumlichkeit dieses, wenn er allein geblieben wäre, wie ein Rundtempelchen denkmalhaft zwischen den Vierungspfeilern stehenden Säulenbaues, wurde durch die seitlich hinter ihn angefügten Säulenfolien zugunsten eines portalähnlicheren Gesamtbildes abgeschwächt. So sieht man das Ziborium nicht mehr in seiner Einheit allein, sondern durch die seitlich daneben gestellten Flügelsäulen wird es gleichsam dezentralisiert, seine vier Säulen ordnen sich plötzlich zu zwei und zwei mit der jeweils dritten Nebensäule zu Bün-

[3]) Vgl. die Reiseabrechnung Neudeckers vom 7.7.1710 in den R.K.R. siehe dazu: F. Dettweiler: J. Neudecker d. Ältere, Fuldaer Geschichtsblätter 1929, Nr. 2, S. 25, Fulda.

[4]) I. Bd. Rom 1693, II. Bd. Rom 1700.

deln, die den Mittelraum nach Art aufgelockerter Portalumrahmungen einfassen. Dieser Typus der durch rahmende Freisäulengruppen verräumlichten, aber noch portalähnlichen Altäre war in Österreich schon vor der Jahrhundertwende von Fischer v. Erlach d. Ä. eingeführt worden. Vgl. Entwurf und gemäßigte Ausführung seines Mariazeller Hochaltars von 1693 und seinen Altar für Straßengel um die gleiche Zeit etwa[5]). In Mariazell rahmen die Säulen in dem Beschauer entgegengebogenen Fronten zu je sechs das wie eine Portalöffnung von einem Rundbogen überbrückte Mittelfeld. Diese Häufung nebeneinandergeschobener Säulen an den Seiten eines Mittelfeldes hat sich vor Fischer v. Erlach an den Fassaden der italienischen Barockkirchen entwickelt, wo das richtungweisende Stützensystem um das Portal von Il Gesù bis zu den Säulenschachtelungen des Martino Longhi d. J. in seiner römischen Fassade von SS. Vincenzo ed Anastasio (1650) sich fortentwickelt hatte[6]).

Für den Entwurf des Fuldaer Altares kommt allein J. Dientzenhofer als Architekt des Domes in Frage, denn Idee und Ausführung von Domraum und Altar sind dem gleichen, einen geistigen Grund Dientzenhofers entwachsen. Wie der Innenraum des Domes eine noch im Sinne des siebzehnten Jhs. mit Hilfe von nach innen gewendeter Außenarchitektur errichtete Raumsynthese aus Langhaus und zentraler Kuppelvierung darstellt, so ist auch der Hochaltar eine Zusammenfügung eines dem Langhausschluß gemäßen flächigen Altares mit einem zentralräumigen Ziborium. Die durch die Synthese beider Gattungen entstandene portalähnliche Architektur fügt sich dem außenarchitektonischen Bild der Wände gleichmäßig ein.

Johannes Dientzenhofer war es, der in Deutschland in seiner Banzer Kirche den entscheidenden Schritt über die Grenze von der hergebrachten nach innen gewendeten Außenarchitektur zur sinnvollen Innenraumarchitektur vollzog, so daß diese für die Endperiode des Deutschen Barock entscheidende künstlerische Wandlung bei Dientzenhofer in den wenigen Jahren zwischen Fulda und Banz zu suchen ist.

Und was für die Banzer Kirche gilt, gilt auch für ihren Altar, der vier Jahre nach dem Fuldaer von Balthasar Esterbauer (dem zweiten Meister des Würzburger Ziboriums) nach Dientzenhofers Idee in Modell entworfen und ausgeführt wurde[7]) (Abb. 3).

---

[5]) Vgl. H. Sedlmayr: Fischer v. Erlach, Abb. 5 und 14.

[6]) Vgl. R. Hamann: Geschichte der Kunst, S. 638/639.

[7]) Gemäß dem Akkord vom 27. 9. 1714 (im Staatsarchiv Bbg.) sollte Esterbauer „ein Modell fertigen und solches besagtem H. Baumeistern (Dientzenhofer) und anderen Bauverständigen nach ihrem Gutdünken zu ändern und zu verbessern überlassen".

Wie in Fulda wird auch in Banz das Gemeindehaus vom Chor durch ein sechssäuliges Altargerüst lettnerartig abgetrennt. Aber wie die Banzer Kirche dem Fuldaer Dom gegenüber ein wesentlich weiterentwickeltes Raumgefüge von nicht mehr aneinandergereihten sondern ineinandergreifenden Jochen darstellt, so ist auch der Altar von Banz in analoger Weise verräumlicht. Nicht mehr das Ziborium mit seiner denkmalhaften Insichgeschlossenheit wie in Fulda dominiert, sondern die rahmenden, in Fulda nebensächlichen, Säulenflügel. Die vier Ziboriensäulen sind in Banz ganz eng aneinander gerückt worden, so daß sie nun lediglich noch als zwei gekuppelte, schräg gestellte Säulenpaare, die keinen Baldachin, aber eine massige plastische Bekrönung tragen, das Altarblatt rahmen. Dafür aber sind die Grundrißkurven der beiden Flügelsockel weit um die Mensa herumgreifend angewachsen. Ein Säulengerüst über ovalem Grundriß ist entstanden, bei dem die Randsäulen am weitesten in den Raum vorgreifen. Sie sind infolgedessen so weit von den Mittelsäulen weggerückt, daß in den entstandenen Interkolumnien für zwei Durchgänge in den Rückchor Platz wurde. Über diese Durchgänge spannen sich von Säulenpostament zu Säulenpostament zwei Gebälkbrücken, die ihrerseits auf hohen Sockeln zwischen den Säulenschäften je eine überlebensgroße Apostelplastik tragen. Diese Einteilung der Interkolumnien und ihren Schmuck durch Plastiken greift später Balthasar Neumann in seinen Ziborien auf, und sie wird durch ihn bis in die letzten, klassizistischen Baldachinaltäre hinein allgemein.

Die harmonische Einordnung des Hochaltares in das ovale Jochsystem des Banzer Grundrisses ist maßgeblich genug, um Dientzenhofer den geistigen Urheber dieses Altares zu nennen[8]). Die beiden Ecksäulen des Altares stehen genau in der Raumkurve, die sich als ovaler Bogen zwischen den beiden schräg in den Chor hinein gewendeten Wandpilastern verfolgen läßt.

Im Aufriß wiederholen die beiden Altarsäulen das die ganze Kirche beherrschende Motiv der hintereinandergestaffelten, schräg in das Langhans gewendeten Pilaster. Der Ovalbogen, über dem sie angeordnet sind, ist einer der vielen im Gefüge des Grundrisses. An ihn schließt sich apsisartig der Säulenbau des Altares an, der in sich hinwieder das Motiv zweier eingeschriebener, einander tangierender Grundrißovale enthält, das in der Kirche selber noch einmal im ersten und fünften der ovalen Langhausjoche vorkommt.

In einer ähnlichen Weise, wie B. Neumann in seinen Kirchenräumen das von den Dientzenhofern vor ihm aus der Kunst der

[8]) Zum Banzer Kurvensystem vgl. A. E. Brinckmanns grundlegenden Aufsatz von 1932: Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann."

Borromini und Guarini nach Deutschland hereingeholte und bahnbrechend weitergedachte Problem der Verschmelzung von Langhaus und Zentralraum bis zu Endergebnissen wie Etwashausen, Forchheim (S. E. Nr. 215), Vierzehnheiligen und Neresheim durchdachte, so führte er in einer analogen Weise in seiner Altarbaukunst, ebenfalls über J. Dientzenhofer hinweg, die Verschmelzung von Schauwandaltar und räumlichem Ziborium zu einem schulemachenden Typus durch, wie die Betrachtung seiner Baldachinaltäre zeigen wird.

Vorbilder und Schulungswerke

b) Schulungswerke.

Hochaltar der Würzburger Hofkirche (Abb. 4).

Im Chor der Würzburger Hofkirche, der durch eine Säulenempore in zwei Geschosse geteilt wird, befinden sich zwei Hochaltäre übereinander. Während der obere Altar auf der Empore einer Idee des Fürstbischofs entstammt und nachträglich in die im Rohbau fertige Kirche 1734 eingefügt wurde (Stukkator: Antonio Bossi), ist der eigentliche untere Hochaltar, für den die Empore mit ihrem Säulenumgang darunter den architektonischen Umbau bildet, ein Werk Neumanns.

Früher galt L. v. Hildebrandt als Schöpfer der Hofkirche sowohl als auch ihres Hochaltares. Seit man aber aus dem Material aus der Erbschaft Neumanns[9]) ersehen hat, daß B. Neumann der Architekt dieser Kirche ist, wird auch die Frage nach dem Künstler des Hochaltares wieder lebendig. Bei seiner Betrachtung muß der Altar im engeren Sinn: Mensa, Tabernakel und plastischer Schmuck, vom Emporenumbau getrennt behandelt werden. Dieser rein architektonische Bestandteil, der als ein Teil der Innenarchitektur der Kirche einen besonders gearbeiteten Altaraufbau ersetzt, wurde 1734 nach einem Riß Neumanns im Rohbau ausgeführt.

Die Empore lagert, in die überhalbovale Chorbuchtung sich einschmiegend, auf zehn korinthischen Säulen. Von diesen Säulen tragen vier das Emporengebälk unter der Brüstung, sechs stehen als Freisäulen dahinter vor der Wand. So ist zwischen den vorderen und hinteren Säulen ein Umgang entstanden, der hinter der Mensa herumführt[10]).

Wie augenfällig sich nun auch das Raumgefüge der Würzburger Hofkirche an Dientzenhofers Banzer Kirche anschließt, für die Art

---

[9]) In der Berliner Staatlichen Kunstbibliothek. Im Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlungen 1928 von Herrmann veröffentlicht.

[10]) Im Grunde das alte Motiv des Chorumganges, das in manchen barocken Hofkapellen auftritt. Vorbildlich war es von Hardouin-Mansart 1699–1710 in der Versailler Hofkirche verwendet worden. In Deutschland sehen wir es in Dresden in der Hofkirche Chiaveris wieder.

der Eingliederung des Hochaltares in die Säulenarchitektur einer Empore läßt sich kein Vorbild bei Dientzenhofer finden. Hier kommen als die Wegweiser des Gedankens die Franzosen und Welsch in Frage.

Die Idee einer Empore als baulicher Bestandteil eines Altares taucht in der Folgereihe der Würzburger Residenzentwürfe zum ersten Male in Welschs Grundriß einer ovalen Hofkirche auf[11]). Hier ist das System der Versailler Schloßkapelle noch einmal wiederholt: im Erdgeschoß Pfeilerarkaden, darüber im Emporengeschoß korinthische Säulen mit geradem Gebälk. Die Mensa steht vor dem Pfeilerumgang und sollte einen eigenen, architektonischen Aufbau haben. Der linken Rißhälfte zufolge sollte eine Halbsäule vor dem Pfeiler und eine Freisäule links daneben den Rahmen bilden. Auf der rechten Rißhälfte schlug Welsch nur eine Halbsäulenvorlage am Pfeiler vor. Auf jeden Fall aber war ein portalartiger Altaraufbau geplant.

Nach Welsch schlugen die klassizistischeren Franzosen Boffrand und de Cotte in ihrem unsignierten Hauptgeschoßgrundriß zur Kirche in der Residenz (S. E. Nr. 305) eine Empore auf Doppelsäulen vor. Dieser Riß wurde abgelehnt und mit ihm der letzte französische Plan zur Hofkirche. Und nun greift B. Neumann ein und entscheidet die Unklarheit im Konkurrenzkampf mit Hildebrandt. Ein früher Riß Neumanns zur Kirche in S. E. Nr. 297 vom 25. 7. 1730 zeigt in Anlehnung an Welsch und die Franzosen noch eine Empore auf Pfeilern, und den Altar vor einer Interkolumnie der Emporenstützen (Abb. 5). Im nächstfolgenden Riß Neumanns vom gleichen Jahre (in der Berliner Staatsbibliothek) macht sich schon ein im Dientzenhoferschen Geist gedachtes Raumgefüge aus ineinander schneidenden Jochen bemerkbar (zu erkennen, wie der zum Oval abgeeckte Mittelraum der Kirche mit schräg gestellten Eckpfeilern in den rundräumigen Chor einschneidet) und es fehlt die Empore im Chor. Der Hochaltar ist vor der zur Apsis ausgebuchteten Rückwand freistehend gedacht (Abb. 6).

1732 folgt Neumanns vorletzter Riß zur Residenzkirche, der bis auf die noch fehlende Empore im Chor mit dem endgültigen Riß zur Ausführung übereinstimmt (Abb. 7). Zu diesem endgültigen Riß sagt Brinckmann in seinem Aufsatz von Guarini bis Neumann, er zeige ein schon so Dientzenhofersches Raumgefüge, „daß man Johann Dientzenhofer als den Architekten der Kapelle ansprechen würde, wäre er nicht schon 1726 in Bamberg gestorben. Aber direkt oder indirekt ist nur er der geistige Urheber des Gedankens. Neumann dürfte diesen berühmten Meister persönlich aufgesucht haben". Daß die Chorempore im vorletzten Riß fehlt, ist bezeichnend für den

[11]) S. E. Nr. 312, getuschte Federzeichnung um 1723, der entsprechende Aufriß S. E. Nr. 72.

Dientzenhoferschen Geist. Der Hochaltar aber, der in ihm erscheint, stammt noch von Hildebrandt her, der ihn wahrscheinlich, als der Fürstbischof wie üblich den Riß Neumanns zur Begutachtung nach Wien schickte, in die vom Würzburger Architekten signierte Zeichnung eingetragen hat. Das beweist der Vergleich mit Hildebrandts Altarzeichnung zur Schönbornkapelle in S. E. Nr. 44 (Abb. 8). Die Übereinstimmungen der beiden Altäre gehen ins einzelne. Hier wie dort sehen wir die fast gleichen zweigeschossigen Sockel mit hintereinandergeschachtelten, gebauchten Postamenten für Säulen und Plastiken. Beide Male sind je zwei korinthische Säulen mit den entsprechenden Gebälkaufsätzen und Segmentgiebeln als Rahmung für die Mittelfelder verwendet worden. Die geschwungenen, chinesischen Pagodenspitzen ähnlichen Giebelchen über diesen Mittelfeldern entsprechen als typisch Hildebrandtisch einander, ebenso stimmt die Aufstellung der Plastiken vor den Säulen überein.

Während aber Neumann den Rohbau der Hofkirche nach jenem Hildebrandt vorgelegten Riß ausführte, hatte der Fürstbischof auf einer Reise in Wien die Idee mit dem oberen Altar, zu dem er zur Privatmesse direkten Zugang aus seiner Wohnung im ersten Stockwerk des Schlosses haben wollte. In einem Brief aus Wien befahl er 1734 Neumann, in der fertiggestellten Kirche Einrichtungen für den Einbau dieses Altares zu treffen. Er sagt dazu selber, daß es „iedennoch bei dem hohen altar und desselben hinterer Mauer gegen die Kuchel (das Gewölbe!) darumben große Veränderungen absetzen wird ..." Mit diesen Veränderungen meint er die einzubauende Loge oder Empore im Chor. Neumann zeichnete den vorigen Kirchenriß also genau noch einmal und fügte die heutige Empore mit ein (Abb. 9).

Nun war wegen des Hochaltars noch die Frage über die Verteilung der Mensa und der übrigen zum Altar gehörigen Versatzstücke zu lösen. Und abermals wurde vor Neumanns Entscheidung Hildebrandt in Wien angerufen, der denn auch einen Hochaltarentwurf mit Berücksichtigung der Neumannschen Empore zeichnete. S. E. Nr. 7 (Abb. 10). Demnach schlug Hildebrandt vor, die vorderen vier Säulen des Altarumganges zu kannelieren. Auf der Mensa sollte ein die halbe Höhe der Säulen erreichender Tabernakel stehen, der als Baldachin mit einem von Engeln aufgeschlagenen Vorhang gedacht war. Dazu sollten als plastischer Schmuck auf den Enden des Mensarücktisches die beiden konventionellen Anbetungsengel knien, in den beiden Seiteninterkolumnien zwei weibliche Marmorstatuen auf freiragenden Sockeln stehen und hoch in der Mittelinterkolumnie das Relief eines Kruzifixus mit Assistenzfiguren angebracht werden. Dieser Vorschlag Hildebrandts ist für die Ausführung grundlegend geworden. Daß aber Meinungen dagegen bestanden, verrät ein gleichzeitiger

Entwurf zum Hochaltar von Auwera in S. E. Nr. 78. Dieser Vorschlag läßt Neumanns Empore in der Form ihres ersten Entwurfes und setzt einen baldachinförmigen Rahmen aus zwei korinthischen Säulen davor, die von zwei zwiebelartig zueinander geführten Baldachinrippen in der Art Neumannscher Baldachine überbrückt werden.

Dieser Vorschlag Auweras aber wurde zusammen mit zwei Nebenaltarrissen vom Fürsten mit der ausdrücklichen Bemerkung abgewiesen, die Nebenaltäre vollkommen nach den Rissen des „Gian Lucca" (d. h. Hildebrandts) zu machen. (Vgl. Brief bei Lohmeyer, Briefe B. Neumanns S. 223). Desgleichen hat er auch, der Ausführung zufolge, darauf bestanden, daß Hildebrandts Riß zum Hochaltar, nachdem dieser Wiener Freund des Fürsten in allen übrigen Punkten von Neumann aus dem Feld geschlagen war, verwendet wurde. Dies geschah; aber nicht ohne Veränderungen, die auf Neumanns Namen gehen. Die Säulen blieben unkanneliert. Das Gebälk unter der Emporenbrüstung, das sowohl bei Hildebrandt wie auch bei Auwera die ovale Einbuchtung des Neumannschen Grundrisses eckig abbiegend mitmacht, wurde in einer einzigen, schlank verlaufenden Ovalkurve gemäß dem Riß Neumanns durchgeführt. Die Mensa behielt ihren ihr von Hildebrandt gewiesenen Platz vor der mittleren Interkolumnie. Der mächtige Vorhangtabernakel aber, der Neumanns Säulen stark verstellt haben würde, wurde durch einen niedrigeren ersetzt, der nach Auweras Entwurf vom Jahre 1743 erst angefertigt wurde. Die Sockel der Plastiken in den seitlichen Interkolumnien wurden niedriger gehalten, und an Stelle der weiblichen Heiligen Hildebrandts die Frankenheiligen Kilian und Burkhard gesetzt, die der Fürst persönlich in Genua bestellte. Die Interkolumnie über der Mensa wurde mit einem Relief Bossis: Magdalena am Kreuze, geschmückt; aber nicht, wie Hildebrandt es wollte, indem das Relief zwischen die Säulen eingefügt wurde, sondern es wurde als Kulisse an der Rückwand dahinter angebracht.

Diese Einordnung der Versatzstücke in den Emporenbau bedeutet eine wesentliche Einschränkung des Plastisch-Dekorativen zugunsten der Architektur Neumanns. Wenn man in die Hofkirche eintritt, sieht man sich sogleich einer klaren Emporenarchitektur gegenüber, die in ihrem ersten Eindruck nicht Altarumbau sondern Säulenunterbau für das Gewölbe ist. Erst in zweiter Hinsicht kommt der Hochaltar in diesem Säulengerüst zur Wirkung, das als stehende Architektur, wie ein immer gleiches Bühnengerüst, die Altarszenerie enthält.

Das Bühnenhafte dieser Anlage wird durch die Logen und Empörchen in den Seitenwänden davor noch herausgehoben.

Der Umgang hinter der Mensa, die Türen seitlich im Grund, das Einströmen des rückwärtigen Raumes unter der Empore hervor in

die Kirche, diese ganze Räumlichkeit um den Altar her ist wie geschaffen für den Zu- und Abgang von Teilnehmern eines kultischen Schauspiels im edlen Sinn des Wortes.

Neumann hat die Architektur, den Blick hinter den Schauplatz, nicht durch Dekoration verstellt, sondern er wirkt allein durch diese Architektur und durch die aus ihr sich ergebenden Lichtspiele und Durchblicke.

Das ist ein wesentlicher Charakterzug Neumannscher Kunst, der auch bei allen seinen späteren Baldachinaltären waltet.

Hochaltar der Schönbornkapelle (Abb. 11).

Die andere im Konkurrenzkampf entstandene Altaranlage Neumanns ist der Hochaltar in der Schönbornkapelle.

Die Baugeschichte dieser Kapelle stellt in vieler Hinsicht eine kunstgeschichtliche Parallele zur Baugeschichte der Hofkirche dar. Hier wie dort gingen Entwürfe von Welsch, Boffrand und Hildebrandt voraus, trat Neumann aus der Unbekanntheit in die Baugeschichte ein, um, an den Gedanken der Berühmten lernend, selber die endgültige Lösung zu erarbeiten. Und hier wie dort — und das ist das historisch Wichtige — siegte Neumanns Idee, an die Stelle eines portalartigen Altares die Innenarchitektur der Kirche selber zu setzen! Waren das in der Hofkirche die Freisäulen der Empore, so wurden es in der Schönbornkapelle die Säulen und Pilaster der Wand: Je zwei gekuppelte, vor die durch Pilasterpaare verstärkte Wand gestellte Säulen rahmen die vom Schildbogen apsisartig geschlossene Altarrückwand ein. Diese Rahmung erscheint zum ersten Male in Neumanns später auch ausgeführtem Grundriß zur Schönbornkapelle von 1722/23, S. E. Nr. 27. Vorher hatten alle Architekten portalartige Altareinbauten vorgeschlagen[12]) (Abb. 12). Im letzten dieser Entwürfe ist der Altar von Hildebrandt wie im Falle der Hofkirche in den Ausführungsriß Neumanns eingezeichnet worden. Wie Neumann selber sich auf seiner Pariser Reise von 1723 nach einem Vorbild für einen Altar der Schönbornkapelle umsah, zeigt eine Briefstelle Neumanns an seinen Fürsten vom 15. 3. 1723. (Lohmeyer, a. a. O. S. 28): „Wegen den altar in die Privat Capellen finde nichts besseres und von allen Approbierteres als auf die Manire wie zu Versailie dahier von Bley und Bronce d'oré." Diese Versailler Manier ist aber die in der Würzburger Hofkirche schon angewendete Aufstellung der Mensa vor die mittlere Interkolumnie mit die Arkadenöffnung ausfüllendem großem Relief gewesen. Und indem Neumann Wandsäulen und Schildbogen der Schönbornkapelle als Rahmung verwendete, dachte er noch an jene in Versailles gefaßte Idee. Ebenso plante

[12]) 1718: G. Hennicke, S. E. Nr. 24; 1720/21: Welsch, S. E. Nr. 26; um 1724: Hildebrandt, S. E. Nr. 44.

er ein Relief, denn er schreibt am 17. 5. 1733: „Und haltete Herr Byß absonderlich dafür, daß die Figuren undt was zum Altarblatt gehert, auf solche Weiß zu relevieren von bester Gips Arbeit, den Grund davon mit lapis-laculi und das Erhabene also mit Golt gefasset, wie schon gnädigst anbefohlen." Die zu diesem von Neumann gewünschten Relief gehörige Zeichnung ist in dem Entwurf für die Wand hinter dem Hochaltar S. E. Nr. 45 wiederzuerkennen [13]). Bald darnach tauchte aber der Gedanke auf, an Stelle des Reliefs ein Gemälde zu setzen. Mit dieser Malerei sollte im August 1733 von Byß auch begonnen werden. Aber Neumann hielt bis zum Herbst an seiner Idee des Reliefs fest, was uns ein Zeugnis für die Vorliebe Neumanns für plastischen Dekor ist.

Dennoch wurde das Wandgemälde von Byß, wie es im Entwurf in S. E. Nr. 42 zu sehen ist, mit geringen Abänderungen ausgeführt. Nicht ausgeführt wurde dagegen der von Byß dazu vorgeschlagene Rokokobilderrahmen. An seiner Stelle blieb die Wandrahmung Neumanns durch Pilaster, Säulen und Schildbögen bestehen [14]).

Damit blieb die Einheit von Altar- und Innenarchitektur gewahrt und wurde die Grenze zwischen dem Portal als einer Außenarchitektur und dem Altar als einer Innenarchitektur eingehalten, eine Grenze, die Welsch und selbst Hildebrandt in ihren Entwürfen zur Schönbornkapelle sich noch nicht setzten. Ihre Innenräume verwendeten außenarchitektonische Gliederungen, wie es in Hinsicht auf den Altar der Vgl. ihrer Portal- mit den Altarentwürfen zeigt. In den nach ihren Zeichnungen ausgeführten Räumen sähe der durch das Portal Eingetretene sich in einer Umgebung, aus der ihn der portalähnliche Altar sogleich wieder hinaus in ein zweites, himmlisches Draußen wiese, in ein Draußen, das ihm in anderen Kirchen der Zeit die Gewölbemalereien zeigten.

Neumanns Raumkunst erstrebt und erreicht das Gegenteil: Die Konzentration auf den Innenraum, auf das im Raum sein. Zu diesem Ziel gestaltet er den Hochaltar, die kultische Mitte der Kirche, nicht als einen hinausweisenden, portalähnlichen Einbau, sondern er fügt ihn untrennbar in das Große, Ganze der Wände ein.

Die Entwicklung des Raumgedankens in der Würzburger Hofkirche sowohl wie in der Schönbornkapelle war der Weg vom gereihten zum ineinandergreifenden Raumgefüge. Die Entwicklung der Altarentwürfe für beide Kirchen ging den entsprechenden Weg vom portalartigen dem erstgenannten Raumgefüge gemäßen Altartypus zu einem mit dem Raum verwachsenen, ihn auf sich konzentrierenden Typus, der für das entwickeltere, den eigentlichen

[13]) Siehe auch W. Boll: Die Schönbornkapelle ... S. 105.

[14]) Desgl. wurde die von R. Byß gezeichnete, reich ornamentierte Mensa zugunsten einer einfacheren abgelehnt.

Innenraum in letzter Konsequenz erst schaffende Raumgefüge charakteristisch ist.

Der Raumtypus des 17. Jahrhunderts war die aus der Renaissance heraus entwickelte Folge von gereihten Raumabschnitten. Ihre wie Straßenzeilen gegliederten Wände haben den Charakter von Außenarchitekturen. Zu dieser Außenarchitektur im Inneren gehört folgerichtig der portalähnliche Altareinbau, wie zur Außenarchitektur selber das Portal gehört.

Welsch, Hildebrandt, deren Risse zu den beiden Kirchen den traditionellen Raumtypus vorschlugen, brachten natürlich auch die dazu gehörenden portalähnlichen Altäre in Vorschlag.

B. Neumann aber, als der Vertreter der nächst jüngeren Generation, dachte den Gedanken J. Dientzenhofers in Banz weiter; er entwickelte in beiden Kirchen den Typus der ineinandergreifenden Raumfolge, in der die Architektur dem Raum dient und die Wände aus ihrer, Außenfassaden genau entgegengesetzten Funktion heraus auch keine Altäre mehr vertragen, die außenarchitektonisches Aussehen haben. Sondern die in solche Räume gebauten Altäre müssen sich der Einheit des Raumes unterordnen, müssen ihr dienen wie die Innenarchitektur es mit jeder Säule tut.

Zwischen den Kirchen Dientzenhofers in Fulda und Banz liegt der Umbruch der Entwicklung, wie wir sahen. Die von J. Dientzenhofer in Banz erklommene Stufe ist die, von der aus Neumann, an der Bauarbeit der Hofkirche und Schönbornkapelle praktisch geschult, im Kirchenbau ausgeht — und damit im Altarbau auch, der von nun an bei ihm eine Einheit mit der Innenarchitektur darstellt.

Neumann steht mit seiner Tendenz zur Verräumlichung des Altares so wenig außerhalb der Zeitentwicklung, wie er es mit seiner Verfechtung des Zentralraumgedankens tat! Wir erleben diese Tendenz in Franken um und nach 1700 in den schon genannten Altären in Würzburg, Fulda und Banz, in Österreich bei Fischer v. Erlach schon früher um die Jahrhundertwende, in Bayern 1718 in Fürstenfeld-Bruck, 1717–1721 bei den Asam in Weltenburg und 1733 in der Johanniskirche in München, bei D. Zimmermann in Steinhausen 1727 — um nur einige Ausblicke anzudeuten.

Neben diesen und anderen verschiedenartigen Lösungen, die aus mehr oder weniger bühnenartigen Aufbauten im Chor bestehen, entwickelt sich in Franken wie allenthalben in Deutschland der traditionelle portalartige Typus zum verräumlichten hin weiter. Er lockert sich dabei in ähnlicher Weise auf, wie es bei den Portalarchitekturen der Zeit der Fall ist.

Für die Zeit von 1710 an hat A. Rivoir in ihrer Typenentwicklung des Altares vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus am

Mittelrhein den Weg der Verräumlichung verfolgt. „Ab 1710 etwa wird die schräge Anordnung der Säulen zur Regel, welches zur Folge hat, daß die Säulenpostamente über Eck gestellt werden und die Winkel des vorgekröpften Gebälkes schräg aus der Rückfläche herausspringen. So wandelt sich die rechtwinklige Abtreppung des 17. Jhs. in schräges Auseinandertreten der Säulengruppen. Der Altar verbreitert sich und öffnet sich in konkaver Kurve." (Rivoir, 70/71.)

Diese Beobachtung Rivoirs entspricht der allgemeinen Portalentwicklung jener Zeit, wie man sie überall in Deutschland antrifft. Wir finden sie u. a. in Bamberg beim Böttinger Haus um 1710 am Bibrahaus 1716, in Banz um 1718 am Hauptportal, an der Würzburger Neumünsterkirche um 1711, im österreichischen Kunstkreis 1709–13 am Portal von Hildebrandts Palais Kinsky in Wien. Analog tritt die Entwicklung auch an den portalähnlichen Altären auf: Am Hochaltar der Wallfahrtskirche Schönenberg bei Ellwangen schon 1685, in der Stift Hauger Kirche zu Würzburg 1694, in Banz 1714, am Dechantaltar des Würzburger Domes um die gleiche Zeit.

Neumann verwendete den Typus des in konkaver Kurve sich öffnenden Portales ebenfalls (Trier, Vierzehnheiligen, Heusenstamm). Trotz ihrer räumlichen Form haben diese Portale Neumanns aber als Bestandteile der ihnen übergeordneten Fassaden immer einen wandartigen, flächig der Außenwelt die Stirn bietenden Charakter, während als Bestandteile der Innenräume seine Altäre niemals portalartigen Charakter haben, sondern Konzentrierungen im Raum darstellen, die den Beschauer in Andacht in ihm sammeln wollen. Wie das in einem sehr mittelalterlichen Sinn wieder gedacht ist, seine Formung aber von einem neuen Gefühl für den Innenraum und eine feierliche Schau bestimmt war, soll die Betrachtung der Altäre Neumanns nun zeigen.

Hauptteil

a) Chorziborien.

1. Der Baldachinaltar im Ostchor des Wormser Domes (Abb. 13).

Ein Menschenalter dauerte es, bis nach den vorbereitenden Altären von Würzburg und Banz der eigentliche Baldachinaltar als Schöpfung Balthasar Neumanns ins Leben trat. Wir wissen nichts von einer lange vorausgehenden Problemstellung bei Neumann auf dieses Ziel hin; Zufallsverflechtung ließ ihn als das Vorbild eines neuen Typus plötzlich entstehen.

Nicht in Würzburg oder Franken trat er ans Licht, sondern abseits, an der Peripherie von Neumanns Schaffenskreis, in Worms.

Neumann war brieflich[15]) durch den Pfalz-Neuburger Kurfürst Franz Georg von seinem Fürstbischof „zur Aufrichtung des altars" in seiner „Dom-Kirchen zu Worms" angeworben worden. Neumann erhielt den Urlaub und schon acht Tage darnach meldete er seinem Herrn nach Würzburg: „Bey dem hochwürdigen gnädigen Dom-Capitel zu Worms wegen des altars mit den Kinstlern und Arbeitern bereits einig geworden. Es seindt zwar allerley concepte vorhanden gewesen und noch eins ahngekommen von Herrn General v. Welsch; es ist aber resolvieret worden bey dem meinigen zu bleiben."

Einundzwanzig Monate später ist der Altar vollends aufgerichtet[16]).

Die steile, über Stufen erhöhte romanische Apsis, die den durch Querschiff und Kuppel erweiterten Domraum streng feierlich abschließt gab für Neumanns Altaridee die Schau, den Raum und ihre Grenzen.

Die Aufgabe war im Grunde ganz ähnlich derjenigen, vor die 37 Jahre früher Rieß bei der Errichtung des Ziboriums im romanischen Chor des Würzburger Domes gestellt war. Auch dort gab die hochsteile Apsis den Maßstab für den Altar, und wie dort Rieß, so entschied sich Neumann in Worms für ein halbkreisförmiges Ziborium. Da in Worms aber viel stärker als in Würzburg Vierung und Querschiffarme mit der Apsis eine räumliche Einheit bilden, so konnte das Ziborium, als Echo seines Umraumes gedacht, sich nicht auf ein viersäuliges, apsidiales Gerüst beschränken, sondern es mußte dazu auch eine Schau in die Breite bieten. Neumann löste diese Aufgabe, vor die ihn die einmalige Eigenheit des Ortes stellte, indem er Säulenflügel rechts und links an das Ziborium anbaute. Diese Idee hatte Dientzenhofer in Fulda und Banz schon vorbereitet.

Das entscheidend Neue aber liegt darin, wie Neumann seine Synthese aus Würzburger Ziborium und Banzer Flügelanbauten in Form brachte: Über einen flach oval in die Apsis eingreifenden Grundrißbogen, der ihre Öffnung gegen das Vorchorjoch abgrenzt und aus dem im Zentrum der Apsis ein zweiter, halbkreisförmiger Ziborienbogen sich ausbuchtet, erheben sich sechs Marmorsäulen, auf hochschlanken Freipostamenten — dergestalt, daß die vier mittleren ein Ziborium mit Gebälkring und Rippenbaldachin, die jeweils äußeren Säulen die nach den Seiten auseinandergeklappten Flügel dazu formen. Der horizontale Zusammenschluß dieser sechs Säulen vollzieht sich in zwei Geschossen. Das untere stellen die türsturzähnlichen Brücken von Säulenpostament zu Säulenpostament in Höhe der Basen her, die als kleine Volutengiebel mit daraufgestellten Standplastiken

[15]) Brief aus Ehrenbreitstein vom 20. 11. 1738.

[16]) Brief vom 11. 8. 1740 aus Bruchsal: „... zu Worms angekommen, den 5. 8. und allda den hohen altar folgents stellen helfen."

gebildet sind. Der obere Zusammenschluß geschieht durch das Gebälk über den korinthischen Kapitellen, das über den Ecksäulen des Ziboriums nach den Seiten umbiegt und zu den Randsäulen vor dem Triumpfbogen der Apsis hinübergreift. In der Durchführung des Gebälkes ließ Neumann den in seiner vollen, dreiteiligen Schwere auf den Säulen lastenden Halbring des Würzburger Ziboriums außer acht. Sondern, ähnlich wie Bernini es bei seinem Tabernakel getan hatte, nahm er aus den Brücken über den weiten Interkolumnien Epistyl und Fries heraus und führte nur das schnittige Kranzgesims als leichte Überbrückung durch. So wirken die über den Kapitellen der an sich schon hochschlanken Säulen stehengebliebenen Gebälkköpfe wie erhöhende Aufsätze, die den Vertikalanstieg des Gerüstes verstärken. Dieser Anstieg wirkt auch über das Gebälk hinauf noch fort: über den vier Mittelsäulen in dem auf Konsolen erhobenen, zwiebelförmigen Marmorbaldachin, über den beiden seitlichen Säulen in zwei ebenfalls auf Konsolen zur Schau gestellten, in der Wirkung gotischen Fialen verwandten, Marmorvasen.

Von den vier Rippen des Baldachins setzt sich jede aus zwei aneinandergefügten, im Gegensinn geschweiften Voluten zusammen. Auf diesen Rippen sitzt über kleinem, geschlossenem Gebälkring ein zweiter, das Ziborium wie eine Laterne beendender, sehr zierlicher Baldachin, der, als Kuppelknauf gleichsam, einen Kurhut trägt.

In den solcherart überwölbten Ziborienraum ist die Mensa, auf fünf Stufen erhöht, eingestellt.

Den plastischen Schmuck des Ziboriums fertigte J. W. v. d. Auwera als seinen ersten, archivarisch gesicherten Beitrag zu einem Altar.

Die Figuren des unteren Horizontalgeschosses: Petrus und Paulus auf den Brücken in den seitlichen Interkolumnien, und zwei in den anschließenden Interkolumnien des Ziboriums kniende Anbetungsengel (das Gehäuse mit der Madonna an der Stelle des Altarblattes ist eine spätere Zutat) sind aus Holz geschnitzt. Die Gebälk- und Baldachinregion ist reich aber locker mit Blumengirlanden, krabbenartigem Blattwerk, wappenhaltenden Putten, einer riesigen Churpfälzischen Kartusche und zwei Flammenvasen ausstuckiert. Der Reiz dieser dem Architekturgerüst spielerisch angehängten und aufgesetzten Dekoration liegt in der Leichtigkeit, mit der sie ihre schwere Aufgabe, die Architektur zu schmücken ohne ihre Klarheit zu beeinträchtigen, bewältigt hat. Blattwerk und Girlanden setzen hier und dort zu Umhüllungen, Verdeckungen an, verhüllen und verdecken aber nirgends im Ernst etwas; sie dienen mit Vasen, Wappen und Kurhut zusammen vielmehr der Architektur, indem sie ihr

Aufwärtsstreben und ihre Weiträumigkeit durch flammende und strahlende Motive verlebendigen, wie es entsprechend an gotischen Flügelaltären die Krabben und Fialen tun.

Ähnlich, wie in der Hochgotik der Hauptaltar als kleine, schreinartige Kirche in den Chor der großen Kirche hineingestellt wurde (vgl. den Hochaltar der Elisabethkirche in Marburg, der mit seinen drei wimpergumrahmten Nischen die Dreischiffigkeit der großen Kirche echohaft wiederholt), ist der Wormser Baldachinaltar als ein kirchenartiger Einbau in den Dom gestaltet. Dieser Einbau stellt seine Zweiturmfassade ohne Turmaufsätze auf der Chorbühne dem Beschauer entgegen. Hinter dieser durchschaubaren Fassade enthält er an Stelle des Langhauses einen überkuppelten Zentralraum mit Mensa. Während in der Gotik aber der Wimpergaltar mit seiner Außenarchitektur wie ein Schrein im Raum wirkt, ist Neumanns Säuleneinbau in den Chor ganz und gar verinnenräumlichte Architektur. Die Theatralik Pozzoscher und Bibienascher Altar- und Bühnenanlagen ist bei Neumann einer neuen kultischen Sammlung gewichen. Während die italienischen Altäre den Kirchenraum theatralisch erweitern und den Beter aus ihm hinweg in andere, heiligere Räume noch versetzen wollen, übt der Altar Neumanns die umgekehrte Wirkung aus. Dem Betenden wird durch ihn in der Kirche selber noch einmal ein kirchliches Zentrum für seine Andacht geboten. Die Räumlichkeit dieses Altares und seine zentrale Stellung in der Apsis wird dadurch betont, daß man ihn wie in einem gotischen Chorumgang umschreiten kann, zu dem die Durchgänge in den beiden seitlichen Interkolumnien die Eingänge darstellen. Heute stehen in diesem Umgang zwischen Ziborium und Apsiswand zwei kleine Altäre, was die Ähnlichkeit mit einem mittelalterlichen Chorumgang mit Nebenaltären noch mehr verdeutlicht.

In seiner Synthese aus Fassade und Zentralraum wird der Wormser Hochaltar sowohl der Raumbahn des Langhauses in ihrer ganzen Breite wie auch dem, diese Raumbahn an ihrem Ende zentralisierenden, Apsisrund gerecht. Er verstärkt die raumkonzentrierende Eigenschaft der halbrunden Apsis, indem er ihr Motiv in ihr wiederholt und den Blickzug aus dem L. H. herauf, wo er nicht das zentrale Ziborium trifft, mit den ausgebreiteten Flügeln aufnimmt und ihn dem räumlichen und kultischen Zentrum zuleitet.

Die plastische Dekoration dieses Altargerüstes betont das Aufnehmen und Sammeln des Blickes durch die vorhangartig den Rückraum verhängenden Blumengirlanden, die zur Schau gehaltenen Wappen und die auf sie hindeutenden Engel, durch die in den Altar hinaufweisende Handgebärde Petri, den ebenfalls in ihn hinein ge-

wendeten Kopf Pauli, und durch die zur Maria[17]) sich hinneigenden Engel, die auf sie als auf die Person des Kultes in einer ähnlich feierlichen Weise hinlenken wie es auf mittelalterlichen Tympana die Engel zu Seiten der heiligen Hauptfigur tun.

Nicht ist dagegen die Statuenanordnung in Neumanns Altar mit Pozzoschen oder Bibienaschen Theateraufbauten zu vergleichen. Diese verwenden Außenarchitekturen, die sie mit bewegten Szenen bevölkern, wo die Schauspieler der biblischen Handlung mit den Zuschauern zusammen um die Mensa herum auf der gleichen Bühne sind, auf einer Bühne, die sich bis zu einem Irrgarten von Architekturkulissen erweitern konnte, und die den Andächtigen aus der Kirche in ganz andere Räume entführte.

Der Hochaltar im Vierzehnheiligenriß der S. E. Nr. 92 (Riß 7).

Die auf den Wormser Altar folgende nächste Idee Neumanns zu einem Chorziborium ist uns in der Nachzeichnung eines Vierzehnheiligengrundrisses erhalten, die sein Sohn Ignaz, ein Jahr nach dem Tode des Vaters, 1754 als dessen technischer Zeichner für den noch unfertigen Bau ausführte. In diesem Grundriß hatte Neumann sowohl seine Idee zum Hochaltar wie auch zu einem zentralen Gnadenaltar niedergelegt. Auf den letzteren kommen wir später zurück; der Hochaltar gehört als Variation des Wormser Werkes an diese Stelle der Arbeit: Die vier freistehenden Säulenpostamente eines nicht ganz halbkreisförmigen Ziboriums sind soweit von der ovalgebuchteten Rückwand des Chores abgerückt gezeichnet[18]), daß, wie in Worms, eine Art innerer Chorumgang frei bleibt. Die beiden Flügelsäulen aber, und hier variiert Neumann den Wormser Gedanken bedeutsam, stehen nicht frei neben der Chorwand, sondern sind als Halbsäulenvorlagen Glieder der Wand selber. Dadurch und indem das Gebälk über den Säulen nun von Wand zu Wand führt, ist der Altar ein Stück von der Wand abgelöster Innenarchitektur der Kirche geworden, die, gleichsam in modellierter Form und stark aufgelöst, als architektonisches Gitterwerk den Chorraum durchzieht, um der Mensa als konzentrierender Umbau zu dienen.

Die übrigen Teile des Baldachinaltares sind alle entsprechend wie in Worms angedeutet. Die Verbindungsbahnen zwischen den Säulen gehören den Brücken an, in denen kleine, schwarzaustuschierte Mittelfelder die Postamente für Statuen bedeuten. In der Mittelinterkolumnie sind zwei solcher Felder eingetragen. Demnach waren

[17]) Das Standbild der Maria muß den knienden Anbetungsengeln zufolge von Anfang an auf dieser Stelle geplant gewesen sein.

[18]) Die Säulen und ihre Basen sind als umringte, schwarz austuschierte Kreise in die heller schattierten Vierecke der Postamente eingezeichnet.

dort, wie es später im Brühler Altar ausgeführt wurde, zwei Figuren einer Gruppe geplant. Um die Postamente sind weiterhin Rhomboide gezeichnet, die miteinander durch Streifen von dreifacher Brückenbreite verbunden sind. Die so verbundenen Rhomboide gehören dem Abschlußgebälk an und stellen die bei Neumanns Ziborien üblichen Architrav- und Friesausschnitte dar, die durch einen schmalen, untersten Streifen des Kranzgesimses miteinander verbunden werden sollten. Der Aufbau sollte durch ein mächtig ausladendes Kranzgesims und vier Baldachinrippen beschlossen werden, deren Treffpunkt durch einen kleinen Kreis vor der Mensa umschrieben ist.

Diese Altaridee Neumanns wurde, der anderen Örtlichkeit gemäß variiert, im

Hochaltar der Franziskanerkirche zu Brühl (Abb. 14)

im Jahre 1745 Wirklichkeit. Die Geschichte dieses Altares geht aus zwei Briefen Neumanns an seinen Fürstbischof aus Ehrenbreitstein und Bonn hervor. Er schrieb am 1. 3. 1745: „in dessen habe durch meine Zeichner, umb die Zeit zu passiren, Einen hohen altar in Marmor zu setzen Einen schönen Riß gemacht für seine Churfürstl. Durchleicht zu Cölln, nacher Bryhl in die franciscaner Kirchen, demselben auf der Post nacher Bonn unterthänigst überschickt und mit gnädigster approbation undt Wohlgefallen zurück gestern bekommen, deme ich zu Wirtzburg für höchst deroselben privat machen solle lassen ..."

Der „schöne" Riß Neumanns liegt als Grund- und Aufriß mit der Signatur vom *22. 2.* 1745 in der Plansammlung aus der Erbschaft Auweras im Martin-Wagner-Museum zu Würzburg. Da der plastische Schmuck des Altares von Auwera ausgeführt wurde, benötigte er die Risse Neumanns, und so ist es erklärlich, daß sie bei ihm liegen geblieben sind.

Sieben Monate später, am 19. 9. schreibt Neumann dann, daß er nach Brühl gekommen sei, „alwo seine Churfürstl. Durchl. mit den hoff wahren undt der altar auch schon überführet wahre[19]) von Rhein dahin zu Landt hat müssen transportiret werdten. S. Ch. D. wahren sehr vergnügt und mögten gern etwass von den altar aufgesetzter sehen, wobey ich dann sogleich die anstalten vorgekeret, und bis zu Setzung deren Säulen die toppelte postamenter gesetzet biss anheimdt, den 17. dieses ... morgen alss Sambstag oder erst biss Montags werdten seine Ch. D., auch ich mit, auf Bryhl reißen, umb

[19]) Der Altar war mit dem Ovalspiegel für die Loge zusammen am 9. 9. von Würzburg her in Brühl eingetroffen. (Zufolge eines weiteren Briefes Neumanns vom 12. 9. 45 im Staatsarchiv Bbg., Hofkammerprotokolle 1731/45. Bd. 11.)

den altar, den ich alda in die franciscaner Kirche aufsetzen lasse, undt damit weith kommen werdten sein, zu besehen . . .!"

In Worms konnten wegen der grundlegenden Andersartigkeit der romanischen Innenarchitektur und des barocken Altares Chor und Altar nicht miteinander verstrebt werden. In Vierzehnheiligen waren die ‚Innenarchitektur und ihr Baldachinaltar aus einer Idee erwachsen und konnten deshalb verbunden werden. In Brühl nun war der Hochaltar in den stäbigen, fensterlichten Chor einer spätgotischen, einschiffigen Kirche von 1498 einzubauen, und trotzdem verband Neumann abermals das Säulengerüst seines Altares mit den Wänden. Diese Entscheidung bringt uns nahe, wie ähnlich geartet er das spätgotische Raumwesen seiner eigenen Raumidee empfand.

Die vier Ziboriensäulen sind halbkreisförmig und umgangbildend in den dreiseitigen Chorschluß gestellt. An Stelle der beiden Flügelsäulen sind Pilaster als Wandvorlagen verwendet, die das vom Ziborium zu den Wänden in leicht konkaver Zurückschwingung umbiegende Gebälk aufnehmen. Während im Wormser Urbild des Altares die Flügel wie nicht vollständig aufgeklappte Türen leicht schräg in den Chorraum hereinragen, springen in Brühl diese Flügel wie überweit aufgetane Türen ein wenig in die Tiefe wieder zurück. Die Treffpunkte der Flügelgebälke mit den Wänden liegen genau in den Einbiegungen des Langhauses in den Chorschluß [20]), wurden also von Neumann mit dem Bewußtsein gewählt, daß der Chorschluß allein den Hintergrund für den ihn zugleich räumlich konzentrierenden wie auch lettnerartig gegen das Langhaus abschließenden Säulenaltar bildet.

Zwei weitere Eigentümlichkeiten dieses Altares bilden seine januskopfartig Rücken an Rücken stehenden Doppelmensen und die Loge des Kurfürsten hinter der Mittelinterkolumnie.

Diese Loge war aus dem gleichen Bedürfnis entstanden, das dem Würzburger Fürstbischof die Idee des oberen Altares in seiner Residenzkirche eingab. In Brühl wollte Clemens August von Köln einen direkten Zugang aus seiner Schloßwohnung zur Messe in die Kirche haben. Zu diesem Zwecke hatte er Schloß und Kirche durch einen Orangeriegang miteinander verbinden lassen, der die Kirche am Chor trifft. Damit der Fürst nicht von der Höhe des Ganges in die Kirche hinabzusteigen brauchte, öffnete Neumann den Gang in

[20]) So ist es auf dem Riß Neumanns gezeichnet. Bei der Ausführung verschob er die Pilaster um eine Kleinigkeit nach vorne, so daß sie mit ihren oberen Abschnitten in die Fensteröffnung des Vorjoches frei hineinragen. Trotzdem kann man von ihrer Bündigkeit mit der Wand weitersprechen, zumal ihre Gebälkaufsätze sich in allen folgenden, barockisierten Wandstützen des Langhauses wiederholen.

einer Loge auf den Altar, derart, doß der ovale Logenspiegel[21]) wie eine gläserne Glorie an Stelle eines Altarbildes zwischen den Säulen schimmert. Von dieser Loge herab wohnte der Fürst seiner Privatmesse bei, für die die rückwärtige, ihm zugekehrte zweite Mensa des Hochaltares diente. Damit Logenoval und Baldachingebälk sich nicht überschnitten, giebelte Neumann das Gebälk über der Mittelinterkolumnie in einem flachen Bogen auf.

Der Baldachin war im Riß etwas anders geplant, als er ausgeführt wurde. Die vier unteren Baldachinrippen sollten sich zu je zwei und zwei stichkappenartig zueinanderneigen und aus ihrem Treffpunkt je eine Rippenvolute weiter hinaufheben. Über ihrem Treffpunkt sollte ein großer Churhut den Baldachin krönen. In der Ausführung aber ist die stichkappenartige Zusammenführung der vier unteren Rippen aufgelöst. Sämtliche vier Baldachinrippen setzen sich wie in Worms aus je zwei Voluten zusammen und treffen sich erst im Abschluß des Baldachins. Der zusammenfassende Gebälkring von Worms ist weggelassen, ebenso der zweite, zierliche Baldachin obenauf. Sondern die Rippen werden durch den Churhut miteinander verstrebt. Indem sie sich so näher zueinanderneigen müssen als in Worms, wird der ganze Baldachin flachkuppliger, und sie wiederholen die gotische, in einem Schlußstein zusammengefaßte Rippenarchitektur des Gewölbes über ihnen mit Formen der Neumannzeit. Der Kontakt des Altareinbaues mit der Innenarchitektur ist nach allem gesagten also so weit geführt, daß Innenraum und Altar vom gleichen Raumfluidum harmonisch belebt sind. Dieser Einheit dient auch die plastische Auszierung des Altares durch Auwera. Seine Aufgabe war dabei, die dem Wormser Altar gegenüber lichte Weiträumigkeit des Brühler Ziboriums zu berücksichtigen. Er tat es, indem er die einem Bildhauer gefährliche Silhouettenwirkung vor der Lichtfülle des Chores zum Mittel seiner Wirkung machte. Er lockerte die Umrisse seiner Plastiken auf den Brücken (Maria und Verkündigungsengel in der mittleren, Leuchter- und Anbetungsengel in den vier übrigen Interkolumnien) und des sonstigen Dekors (Girlanden und Kartuschen) so stark auf und bog und wand die Formen in solcher Art, daß die verdunkelnde Silhouettenwirkung weitgehend behoben wurde. Dafür entstand um alle Formen herum infolge der gesuchten Lichtreflexe auf den weiß, gold und hellbunt getönten Gliedern des Altares ein flimmernder Lichtschaum, der die Mozartische Heiterkeit und Helligkeit des Werkes vollendet.

Bei alle dem fehlt ihm nicht der kultisch feierliche Ernst. Trotz

[21]) Im Aufriß hatte Neumann die Logenöffnung fensterförmig mit flachbogigem Sturz geplant.

seiner lichten Gelöstheit bleibt er durch die Architektur gebunden. Die Konzentration auf das Allerheiligste der Mensa, dem die vier Engel zwischen den Säulen anbetend und dienend zugewendet sind, bleibt gewahrt, und selbst der scheinbar unkirchliche Logenspiegel gibt dem Auge nichts anderes zurück als den gespiegelten Kircheninnenraum.

Es kam kein zweites Mal vor, daß wie in Brühl mit Mitteln, die ein Bibiena zu den genau entgegengesetzten Wirkungen würde verwertet haben, ein so innenraumspendender Altaraufbau errichtet wurde!

Der Brühler Altar Neumanns tat ein solche Wirkung auf den Kurfürst von Trier, daß dieser den neu zu errichtenden

Hochaltar in der Paulinuskirche zu Trier (Abb. 15)

im gleichen Jahre 1745 noch bei Neumann nach dem Vorbild des Brühler Ziboriums bestellte.

Diese Bestellung erwähnt Neumann in jenem Brief vom 1. 3. 45 an seinen Fürstbischof, in dem er im Anschluß an den Brühler Altarriß schreibt: „idem einen desgl. für seine Churfürstliche Gnaden hier, welcher zu Trier in die St. Paulinuskirchen kommen solle etwas größere Rijß gemacht." Die signierte Zeichnung liegt im Staatsarchiv Koblenz. Die Ausführung durch den Bildhauer Ferdinand Tietz zog sich sieben Jahre bis 1752 hin.

In Trier war Neumann wieder in den Fall von Vierzehnheiligen gekommen: einer von ihm selbst etwa 15 Jahre früher errichteten Innenarchitektur war nun ein Baldachinaltar einzugliedern. Dieser Altar blieb im wesentlichen der Gleiche wie in Brühl. Der Chor in Trier aber ist dem spätgotischen, fensterlichten Raum in Brühl gegenüber steiler und wuchtiger in der Struktur, dazu, da nur zwei seitlich vom Triumphbogen abgeschirmte Fenster ihn belichten, auch bedeutend dunkler. Auf all dies mußte Neumann Rücksicht nehmen, als er den Brühler Altarriß für Trier noch einmal zeichnete, und so entstanden einige Veränderungen. Zunächst, da die Loge in Trier wegfiel und die Mittelinterkolumnie infolgedessen nicht breiter als die anderen zu sein brauchte, ließ er sämtliche Interkolumnien in gleichmäßigen Abständen einander folgen. Weiter konnte das Gebälk über den Säulen im Verband mit den wuchtig gestaffelten Wandpfeilern nicht dünn und zierlich sein wie in Brühl, sondern es mußte massiver sein. Deshalb gestaltete Neumann das Kranzgesims bedeutend schwerer als in Brühl und ließ es vom Ziborium rechtwinklig, ohne entschwerenden konkaven Schwung, gegen den Triumphbogen umbiegen. Und infolge der größeren Steilheit des Chores mußte auch der Baldachin steiler als in Brühl gebildet werden. Den

veränderten Winkel des Rippenanstieges abgerechnet, stimmt dieser Baldachin sowohl im Riß wie in der gewandelten Ausführung mit den entsprechenden Stadien des Brühler Baldachins überein.

Zudem, weil die Loge im Hintergrund des Altares fehlt, blieb auch die zweite Mensa weg, und so ist das Gebälk über der Mittelinterkolumnie gerade durchgeführt.

Die Wirkung des solcherart steileren, massiveren und schwungloseren Altares wird durch die im Vgl. zu Brühl schwächere Beleuchtung noch weiter verändert: die breit und wuchtig sich vorstaffelnden Eckpfeiler der Apsis schirmen die beiden einzigen seitlichen Fenster hinter den Altarflügeln gegen den Blick vom Langhaus bis auf zwei schmale Spalte neben den Laibungen ab. In der dadurch entstandenen nahezu indirekten Beleuchtung spielen die Schatten und Dämmerungen wieder eine Rolle, die mit der strengeren Vertikalisierung des ganzen Aufbaues zusammen den kultischen Charakter Brühl gegenüber ernster und kälter gestalten. Diese Wandlung wird von dem plastischen Schmuck mitgemacht und gefördert: sämtliche fünf Plastiken in den Interkolumnien — Maria im Zentrum, links ein Kirchenlehrer und St. Florian, rechts der Stifter der Kirche und ein Mönch — stehen aufrecht in einer Reihe, wenig nur von Maria auf der Weltkugel überragt. Im Riß hatte Neumann sie als Mittelfigur höher geplant: der Strahlenkranz fehlte und sie sollte mehr fialenartig über dem auch schlanker entworfenen Retabel emporragen.

Während die plastischen Details in Brühl von Auwera spritziger und zackiger sind, dem Wesen von Korallen und Flossen nahe kommen, sind sie in Trier von Tietz mehr lappig und rundlich gebildet und lassen an pflanzliche Motive denken. Und es fehlt den Einzelstücken in Gebälk und Baldachin auch schon der weiterschleudernde Schwung des Brühler Werkes. Der Zierat scheint der Architektur mehr aufgeheftet zu sein, als daß er mit ihr verwachsen, mit ihr im Reigen ist. Durch die mehr eigenwillige Art Tietzs, seinen Schmuck anzubringen, ist denn auch die Architektur der Gebälke und Rippen zu aufdringlich verunklärt worden. Der Gesamteindruck des Altares aber läßt dennoch die Absicht Neumanns erkennen, das Säulengerüst als verkleinerte, von ihrer Rücklage gelöste Wandarchitektur lettnerartig quer durch den Raum zu spannen.

Der Hochaltar in St. Peter zu Bruchsal (Abb. 16, 17).

Wenn der Verfasser nicht den verschollen gewesenen Riß zu diesem Altar, von dessen Existenz Neumann in seinem Promemoria vom Jahre 1746 und einem Gutachten vom 16. 3. 1748 spricht, in den Auweramappen des Würzburger Martin-Wagner-Museums entdeckt hätte, würde er das Ziborium nicht in den Verlauf der Neumann-

schen Altarentwicklung haben einreihen können. Das allen vorangegangenen Ziborien des Meisters gegenüber sehr verengte Gerüst aus sechs Säulen steht unvermittelt wieder von der Innenarchitektur losgelöst wie ein tempiettoartiger Bau im weiträumigen Chor der Neumannkirche. Indessen löst der von Auwera ins Reine gezeichnete Riß Neumanns durch die auf ihm dargestellten zwei Vorschläge zum Altar das Rätsel: der rechte Halbriß wurde ausgeführt, der linke aber war zu kostspielig, da er durch ein Flügelstück mit der Chorwand verbunden geplant war. Genau wie in den drei voraufgehenden Ziborien von Vierzehnheiligen, Brühl und Trier sollte das Flügelgebälk mit der Wand verbunden und dort von einer Pilastervorlage aufgenommen werden. Neu jenen Altären gegenüber war, daß das Ziborium um zwei Säulen vergrößert werden sollte, d. h., daß zwischen Ziborium und Flügel ein Übergangsstück eingefügt werden sollte, daß den leicht konkav zurückgebuchteten Flügel kurvig einzuleiten hatte.

Dem sparsamen, von vorne herein einen nur viersäuligen Baldachin wünschenden Fürstbischof Hutten war diese aus acht Stützen zu errichtende Anlage offenbar zu teuer. Sein Wunsch wird aus einem Brief an den Mainzer Architekten Valentin Thoman deutlich, an den er sich gleichzeitig wie an Neumann um einen Altarriß gewandt hatte: Demnach forderte er, daß vom Künstler die Gedanken „hauptsächlich auf vier Säulen gerichtet werden mögten, über welche dann eine proportionierliche Cron (Baldachin) aufgesetzt werde anstatt der Altarblatten, aber weiter nichts als auf der einen Seiten der Hl. Petrus und auf die andere der Hl. Paulus". Der Fürst hatte demnach das Würzburger Domziborium als Vorbild im Sinn, oder den von Welsch 1739 in St. Quintin zu Mainz ein Jahr nach dem Wormser Altar auf dessen Inspiration hin errichteten viersäuligen Baldachinaltar (siehe später S. 55). Aber Neumann setzte sich dennoch mit einem sechssäuligen, wenn auch beschränkten, Entwurf durch, zu dem er bei seiner endgültigen Einsendung an den Fürsten am 16. 3. 1748 schrieb: „Undt folget der Altarriß wieder zurück, worinnen zu dem Altarblatt die Fassung und Zierraten für den Bildhauer gezeichnet, zweitens die Säulen ober dem Schaftgesims etwas gezieret mit dem Untersatz, ein mehreres lasset sich zur Architektur nicht wohl aplizieren."

Ausgeführt wurde der Altar nach der Reinzeichnung Auweras von J. Adam Virosdeck aus Bruchsal (vgl. Rott, die Kunstdenkmäler des Großherzogtumes Baden, Bd. 9, Nr. 2), die „Faß- und Vergüldung" besorgte lt. Vertrag vom 23. 4. 48. F. U. Brandmeier.

Wie schon gesagt wurde, sind die Flügel, — im Grunde nur Überleitungen zu nicht ausgeführten Flügeln, — so kurz im Gegen-

satz zu den vorigen Ziborien, daß Statuen keinen Raum in den Interkolumnien finden. Weiterhin fehlen die hohen, freistehenden Sockel unter den Säulen und damit auch die Brücken. Sondern alle sechs Säulen sind auf einem gemeinsam unter ihnen im Schwung des Grundrisses verlaufenden niedrigen Sockelstreifen errichtet, auf dem in den seitlichen Interkolumnien des eigentlichen Ziboriums die von Hutten gewünschten beiden Apostelstatuen stehen, während die Mittelinterkolumnie entgegen dem ursprünglichen Willen Huttens ein großes Ölbild der Legende von Christi und Petri Meerwandeln ausfüllt. Dem hochhinaufreichenden Bilderrahmen zuliebe ließ Neumann ein Stück des Gebälkringes über der Mittelinterkolumnie weg. Den Baldachin aber entwarf er in Analogie zu den Baldachinen in Trier und Brühl. Ebenso gehen die Gebälkköpfe über ihnen mit ihren bauchigen Friesen und schnittigen Kranzgesimsen stilistisch mit den entsprechenden Stücken jener beiden Altarvorgänger zusammen. Der plastische Schmuck dagegen verteilt sich gleichmäßiger als dort über den Bau. Neumanns eigenen Worten zufolge hat er selber im Riß die Platten unter und die Schäfte über den Basen mit Rocaille verziert. Dafür schmückte er den Baldachin sparsamer. Einige an den Rippenvoluten sich haltende Putten und ein kreuztragender Putto als Bekrönung genügten. Im Riß war dazu noch einiges mehr geplant: die wie in Brühl und Trier geformten Postamente unter den Rippen sollten mit Rocailleplättchen belegt werden, zwischen den Rippen waren Blumengirlanden geplant und der Knauf mit dem Kreuzputto sollte um eine tragende Wolke bereichert werden. Dadurch, daß man diesen Zierat wegließ und den übrigen in der Ausführung mäßigte, ist die Klarheit des Neumannschen Architekturgedankens um so besser gewahrt worden.

Mit der unausgeführten Rißhälfte zum Bruchsaler Hochaltar annähernd gleichzeitig muß das achtsäulige

Riesenziborium im Kirchenriß der S. E. Nr. 236 (Abb. 18)

entstanden sein. Dieser Riß ist nicht ausgeführt worden und zeigt keine Signatur Neumanns. Gleichwohl kann nur Neumann und er nur auf der Stufe seines Bruchsaler Altares sein Urheber sein.

In den Chor einer im Querschnitt gezeichneten Kuppelkirche ist ein sechssäuliges Halbkreisziborium mit zwei Flügelsäulen nach den Vorbildern der mit ihrer Chorarchitektur bündigen Baldachinaltäre Neumanns eingetragen.

In allem Wesentlichen geht dieser Altar mit dem Trierer zusammen: die hochschlanken, freistehenden Säulenpostamente, die durch Brükken miteinander verbunden sind, die Reihung der Standfiguren auf diesen Brücken, die Säulen mit den korinthisch-jonischen Kapitel-

len, die Stellung der Mensa im Zentrum des Halbkreises und die Formung des Baldachins sind im Trierer Riß vorbedingt.

Das andersartige: die Sechssäuligkeit des Ziboriums, das in voller Dicke durchgeführte Gebälk und die Säulen statt der Pilaster vor den Wänden, ist durch die größere Weite des Raumes und die Gleichförmigkeit von Innen- und Altararchitektur bedingt worden.

Der Trierer Chor entspricht in seiner Steilräumigkeit noch den Neumannschen Raumformen der dreißiger Jahre. Dieser Raumform mußte er sich 1745, als er schon in Raumgefügen wie Vierzehnheiligen dachte, reaktiv mit seinem Ziborium einfügen. Der Kirchenraum des Eckertplanes aber hat die Weite und die durch Säulen und Emporen geschaffene Lichtschaligkeit der Wände der vierziger Jahre, und demgemäß wurde das Ziborium breiter, vielsäuliger, lichträumiger. Und da der Altar genug Spielraum in die Breite und Höhe fand, konnte Neumann seine Bündigkeit mit der Innenarchitektur bis zur letzten Konsequenz durchführen: Die Gliederung der Wände, gleichmäßig um alle Raumteile der Kirche und um die Vierungspfeiler selbst herumgeführt, setzte er mit der gleichen Höhe der Sockel, denselben Säulen und dem gleichen, alles umfassenden Gebälk, in das Ziborium hinein fort, dergestalt, daß das Altargerüst nichts anderes ist, als die von ihrer Rücklage gelöste und in den Raum vorgezogene Wandgliederung der Kirche.

Der Bruchsaler unausgeführte Altarhalbriß ist die Überleitung des mit den Wänden in verkleinertem Maßstab ihrer Architektur bündigen viersäuligen zum im übereinstimmenden Maßstab mit ihnen bündigen sechssäuligen Ziborium. Im Eckertplan sind die im Bruchsalriß noch zu den Flügeln gehörige fünfte und sechste Säule ganz dem Baldachinraum eingefügt worden, indem auch eine fünfte und sechste Baldachinstrebe über ihnen aufsteigt. Die massive Form des Gebälkes, die die Einheitlichkeit der Chorinnenarchitektur sichert, ist in dem schon sehr kräftig durchgeführten Kranzgesims des Trierer Altares vorbereitet.

Die sparsame Verwendung von plastischem Schmuck in der Baldachinregion ist in Bruchsal eingeleitet worden. Wie dort fehlen die früheren Gehänge zwischen den Säulen und sind die Gebälkbahnen und Rippen nur mit vereinzelt hervorzüngelndem Rocaillewerk besetzt, das formal mit dem im Trierer und Bruchsaler Riß erscheinenden Rocaille übereinstimmt, so daß auch von dieser Seite die Datierung des Eckertrisses 236 in die Zeit um 1746 bestätigt wird.

Die sonstige Innenarchitektur der Kirche zeigt Formen aus verschiedenen Stufen der Neumannschen Entwicklung: Die umlaufende Säulengliederung wendete er ähnlich schon 1727 in Münsterschwarzach an. Die Verwendung der Emporen dagegen entspricht der Vierzehn-

heiligenzeit, der Emporen um den Chor herum sogar der noch späteren Stufe von Maria-Limbach. Die dreigeschossigen Türme mit Pilastergliederungen im ersten und zweiten und Halbsäulengliederung im dritten Geschoß sehen von allen Türmen Neumanns denjenigen in Vierzehnheiligen am ähnlichsten. Die überwiegenden Hinweise auf diese Kirche unterstützen die Datierung des Risses, der nie ausgeführt wurde, und seiner Riesigkeit (3 Kuppeln, 8 Türme) wie der musterhaften Zeichnung nach ein Entwurf Neumanns zu Lehrzwecken gewesen sein wird.

Den letzten, vollendetsten und einfachsten Plan Neumanns zu einem Chorziborium entdeckte der Verfasser in einem Neumannriß für das Innere und den

Hochaltar der Kirche in Neresheim, S. E. Nr. 224 (Abb. 19).

Diesem Längenschnitt durch den Chor zufolge sollte ein auf die Chorausbuchtung projiziertes Halbkreisziborium errichtet werden. D. h., die zur Wandgliederung des Chores gehörenden vier Halbsäulenvorlagen zwischen den Fenstern sollten an Stelle eines freisäuligen Ziboriums die vier von einer Krone zusammengehaltenen Baldachinrippen tragen. Dieser Baldachin sollte wie im Eckertplan 236 und in Brühl und Trier auf Konsolen emporsteigen und aus vier Rippen bestehen, deren jede sich aus je zwei im Gegensinn gebogenen Voluten zusammensetzt. Ebenso sollte die Krone ohne vorhergehenden Abschluß durch einen Gebälkring die Rippen zusammenhalten. Zur Füllung der beiden seitlichen Interkolumnien dienen die Fenster. Die Mittelinterkolumnie aber würde eine Wandfläche, wahrscheinlich durch ein Relief verdeckt, ausgefüllt haben. Ähnlich wie das untere Geschoß des Altares sollte auch die Baldachinregion durchleuchtet werden: zwei mit Stichkappen im Gewölbe sich öffnende Fenster sollten den Baldachin seitlich durchstrahlen, während er in der Mitte ein indirektes Licht durch ein Loch im dahinterliegenden Turmgeschoß erhalten sollte. Daß die Mensa frei vor der Rückwand gedacht war, bezeugt eine Türöffnung im Sockel der mittleren Interkolumnie, die aus dem Chor in das untere Turmgeschoß dahinterführt (Sakristei!)

Der Riß ist von Neumann 1749 signiert. Er ist also drei Jahre vor seinem Tode entstanden, und er vertritt die Endstufe von Neumanns Entwicklung als Raumkünstler sowohl wie als Innenarchitekt. Wir sahen, wie in der Folgereihe seiner Baldachinaltäre Neumann immer näher an das Ziel herankam, das Säulengerüst des Altares mit der Innenarchitektur zu vereinigen. Im Entwurf zum Neresheimaltar hat er dieses Ziel endgültig erreicht, indem er die Säulen der Wand mit denen des Ziboriums zusammenfallen ließ. Und mit dieser Erfüllung der Entwicklung erreicht auch Neumanns dekorative Tätigkeit als Innen-

architekt ihren Höhepunkt, denn indem Altar und Chorarchitektur eine unlösbare Einheit wurden, nahm die Innenarchitektur selber auch das Amt zu schmücken an.

Und vergleichen wir das Neresheimer Ziborium noch einmal mit dem Ausgangswerk aller Neumannschen Ziborien, mit dem Würzburger Domaltar, so ergibt sich, daß dieser vorbildliche, viersäulige Aufbau gleichsam soweit in die Apsis zurückgeschoben worden ist, daß Innen- und Altararchitektur eins wurden und so der Altar seine letztmögliche Verräumlichung erfuhr. Da eben in jenem Jahre 1749 auch Neumanns Umbau des Würzburger Altares stattfand, liegt eine Inbeziehungsetzung zu Neresheim nahe. Im Umbaugrundriß zum Würzburger Domchor[22]) schob Neumann das Ziborium der Rieß und Esterbauer um ein Stück aus seiner zentralen Stellung gegen die Rückwand: diese Zurückschiebung zu Ende geführt, brachte die Neresheimer Lösung ans Licht[23]).

In diese klare Entwicklungsreihe der Baldachinaltäre Neumanns lassen sich noch in die anfängliche Zeit zwei Altäre einfügen, die Vorklang und Einleitung zum Wormser Altar sind: der Hochaltar von Münsterschwarzach und der unausgeführte Entwurf zum Hochaltar von Gößweinstein.

Die Neumannkirche von Münsterschwarzach wurde 1821 abgerissen, ihr Hochaltar (Riß 1) ist verschollen, die Ideen Neumanns zu ihm aber sind uns in den Grundrissen zur Kirche erhalten: Im Plan der S. E. Nr. 57, und im ausgeführten Grund- und Aufriß der Plansammlung des hist. Vereins für U. F. Nr. 84 und 1367. Diesen Rissen zufolge stand zentral im halbrunden Chor ein sechssäuliger Aufbau auf halbmondförmigem Sockel, vor dessen geradem Schluß die Mensa angefügt war. Die sechs Säulen rahmten in zwei Gruppen zu dreien das Altarbild der Hl. Felizitas[24]) portalartig in der Weise, daß auf jeder Seite der Mensa ein Säulenpaar das Bild im Hintergrund frontal flankierte. Die fünfte und sechste Säule stellten zwischen den Bildrändern und den sie flankierenden Doppelsäulen kulissenartig gleichsam die Gewände der portalartigen Öffnung her. Diese Verteilung der Säulen erinnert schon an die künftigen sechssäuligen Ziborien, vor allem an das Bruchsaler mit den kurzen Flügeln und seiner denkmalhaften Stellung im Chor. Der Altar kann aber noch nicht ein Ziborium genannt werden, da die entscheidende Räumlichkeit fehlt.

Der Aufriß der Münsterschwarzacher Kirche enthält nur die Mensa über drei Stufen inselartig im Chor und zeigt auf dieser

---

[22]) S. E. Nr. 13.

[23]) Der ausgeführte Hochaltar ist klassizistisch aus den Jahren 1779/1792 von Th. Scheithauf.

[24]) Der Maler Bergmüller erhielt 1742 für das Bild 900 fl.

Mensa einen wandschirmähnlichen, niedrigen Aufbau für den Tabernakel. Der Säulenumbau ist weggelassen. Die Innenarchitektur des Chores aber gibt eine Vorstellung, wie etwa der Altar als eine Zwischenform von nicht mehr rein portalartigem und noch nicht ziborienähnlichem Säulengerüst ausgesehen haben wird. Demnach hätte er das Thema der paarweisen Freisäulen, die ähnlich dem Eckertplan 236 den Innenraum der Kirche umstehen, aufgenommen und als kleineres Echo wiederholt, und somit der Einheit von Innen- und Altararchitektur schon in dieser frühen Zeit Neumanns gedient.

Die schon entscheidend verräumlichte Form kurz vor dem Wormser Ziborium stellt der ebenfalls aus sechs Freisäulen geplante

Hochaltar von Gößweinstein (Abb. 20 und Abb. 4 der Grundrißliste)

dar. Diesen Entwurf hatte Neumann seinem Kirchenriß in der Zeit von 1734–36 nachgeliefert. Zwei Briefauszüge bezeugen dies. Am 10. 10. 34 schrieb Neumann seinem Fürsten: „... und den gößweinsteiner altar unter handen habe, ...", und zwei Jahre später, am 18. 7. 1736, folgt eine zweite Nachricht: „... und schicke demselben (Leutnant Küechel!) anheindt den Grundriß von der Gößweinsteiner Kirchen und die darin gezeichnete altäre und, damit er die altärstein en forme de tompeau ausmauern kan lassen, auch einen kleinen altar gezeichnet." Bis 1738 dauerte Neumanns Beschäftigung mit Altarentwürfen zur Kirche, dann trat Küechel mit seinem unerhört wirksamen plastischen „Heiligen Theater" hervor, vor dem Neumann seine Ziborienidee zurückzog und Küechel die Ausführung seines Altarentwurfes überließ[25]).

Der im Eckertplan Nr. 189 vorliegende Riß Neumanns zu jenem nicht ausgeführten Altar zeigt ein Gerüst von sechs Säulen über freistehenden, rechteckigen Postamenten. Die vier mittleren Säulen umstehen kreisförmig die ovale Mensa mit dem runden Drehtabernakel. Die Standpunkte der Säulen ergeben sich aus den Schnitten zweier Hyperbelbögen durch den Kreis, so daß, da die Säulensockel im Verlauf der Hyperbelbögen stehen, die beiden rückwärtigen Säulen sich mit ihren Sockeln und Gebälkköpfen einander zu-, die beiden vorderen hingegen voneinander wegwenden, und den Raum um die Mensa dadurch gegen den Beschauer betont öffnen. Die beiden Brennpunkte der Hyperbel bilden die Standpunkte der seitlichen Flügelsäulen, auf denen das rückwärtige und vordere Gebälk sich wie die Ausweichgleise einer einstreckigen Bahn vereinigt. Die Postamente des ziborienartigen Mittelgerüstes und der dem Beschauer zugewendeten Flügelabschnitte sind durch Brücken für Statuen miteinander ver-

[25]) Zum Altar Küechels siehe T. Knoche: Johann Jacob Michael Küechel, 1703–1763, ein Beitrag zum Deutschen Rokoko. Diss., Marburg.

bunden. Diese Brücken, von Dientzenhofer in Banz vorgebildet, treten hier zum ersten Male bei Neumann auf. Der Aufriß zu seinem Gößweinsteiner Altar ist uns in einer Zeichnung Auweras erhalten, die der Verfasser in den Auweramappen des Martin - Wagner - Museums in Würzburg zum Grundriß der S. E. Nr. 189 hinzufand. Diesem Aufriß zufolge hat der Altar das Entscheidende des Ziboriums, die vom Baldachin überkuppelte räumliche Mitte, noch nicht; sondern die Säulen rahmen, zu verräumlichten Gruppen vereinigt, die Bildfläche über der Mensa wie die Flügel eines Portales. Gleichwohl kündigt sich in den Füßen des Auszuges, die wie die Rippen eines Baldachines volutenförmig auf dem Gebälk über den Säulen aufstehen, der Baldachin schon ab.

Wir gehen nun, die nochmalige Zusammenfassung des Entwicklungsganges der Neumannschen Baldachinaltäre einem Schlußkapitel überlassend, zum zweiten Altartypus über, zu den beiden Entwürfen Neumanns für

b) Zentrale Gnadenaltäre

in Burgwindheim und Vierzehnheiligen.

Für die Erbauung einer neuen Kirche an Stelle der gotischen Wallfahrtskapelle zu Burgwindheim lieferte Neumann Zentralraumentwürfe, die, undatiert, spätestens um die Wende zu den dreißiger Jahren entstanden sein können, da der Stukkator Hennicke einen dieser Risse noch ins Reine gezeichnet hat, weiter in das Jahrzehnt hinein aber Auwera und andere die Zeichner Neumanns wurden.

In die Mitte dieser Kirche, die nach Art karolingischer Zentralbauten (vgl. im Würzburger Bereich St. Michael in Fulda) von einem Säulenumgang mit Empore darüber eingekreist werden sollte, plante Neumann einen Gnadenaltar mit vier Mensen[26]). In dem von Neumann selbst gezeichneten Grundriß zur Kirche ist der Ort des Altares nur durch ein umringtes Kreuz bezeichnet; in einer von Hennicke ins Reine gezeichneten Variation dieses Planes dagegen ist auch der Altar im Grundriß eingetragen. Er zeigt die vier Mensen quadratisch um den Schnittpunkt des zentralen Achsenkreuzes der Kirche herum geordnet, dergestalt, daß die an den Endpunkten dieses Achsenkreuzes gelegenen vier Eingänge in den Zentralraum auf je eine Altarmensa orientiert sind. In den Winkeln zwischen den vier Mensen sind Säulen und über diesen ein Baldachin mit vier konkaven Seiten eingezeichnet. Es sollte sich demnach im Zentrum der Kirche ein viersäuliger Baldachinaltar über viereckigem Grundriß nach Art des Berninitabernakels erheben, der innerhalb der Kirche als ein Echo des auf Säulen stehenden Kuppelraumes über ihm gewirkt haben würde.

[26]) Vgl. den Riß der Würzburger U. B. Delin. I. Blatt 11.

Abb. 21 und Abb. 6 der Grundrißliste.

Dieser Altarplan ist die Vorstufe zu Neumanns großartigerer Idee für einen achtsäuligen Baldachinaltar über der Gnadenstätte zu Vierzehnheiligen. Der Entwurf zu diesem Altar, bisher noch nie als solcher erkannt, ist uns in jener schon genannten Nachzeichnung seines Sohnes Ignaz von 1754, S. E. Nr. 92 erhalten. Wir sehen vier Mensen, die einen zum Achteck abgeschrägten Platz umstehen. Im Zentrum dieses Platzes zeigt ein kleines Quadrat die glasüberdeckte Erscheinungsstätte der 14 Nothelfer an[27]). Jede der Mensen steht auf einer zweistufigen Treppeninsel. Die Winkel zwischen den Mensen sind durch Verbindungssockel ausgefüllt, die den quadratischen Grundriß zum Achteck abschrägen. Sie bilden die Postamente für je ein Säulenpaar, das von einem kurzen Gebälkstück klammerartig überdeckt wird. Ein abschließender Baldachin ist nicht eingezeichnet, er muß aber geplant gewesen sein, da das Abschlußgebälk über den Säulen die Interkolumnien nicht überbrückt und die Vorstellung von vier isoliert und unverbunden in den Raum ragenden Säulenpaaren in der Kunst Neumanns unmöglich ist. Es kann vielmehr angenommen werden, daß Neumann wie in den Rissen zu den Chorziborien über jeder Säule eine Rippe hat emporführen wollen. Dieses achtstrebige Volutengerüst würde sich dann in halber Höhe zu einem vierstrebigen Baldachin vollendet haben.

Der plastische Schmuck des Altares, die Statuen der 14 Nothelfer und des Jesuskindes, verteilt sich innerhalb dieses Säulengerüstes. Für 12 Nothelferplastiken sind die Postamente als schwarz tuschierte Quadrate in den vier Interkolumnien und neben den acht Säulen auf den Mensen eingezeichnet. Die 13. und 14. Statue sollte auf den Retabeln der gegen die Langhauspfeiler der Kirche gerichteten Mensen aufgestellt werden. Das Postament für das Jesuskind fehlt; demnach war sein Standort auf der Spitze des Baldachins geplant — entsprechend dem kreuzhaltenden Putto in der Höhe des Bruchsaler Ziboriums. Diesen Platz hat das Jesuskind auch in dem später anstatt von Neumann von J. J. M. Küechel[28]) geschaffenen Rokokoaltar. Der Riß zu diesem Altar Küechels entstand schon 1742, vor Neumanns Entwurf demnach, als ein selbständiger, grundlegend neuartiger Plan[29]). Er wurde bis zum Tode Neumanns von dessen nachfolgendem Entwurf ausgeschaltet, dann aber, als Küechels nach 1753 die alleinige Oberleitung im Vierzehnheiligenbau inne hatte, ausgeführt. Außer dem Riß Küechels liegt noch ein zweiter Konkurrenzentwurf vor[30]),

[27]) Vgl. zur Gesch. d. Erscheinung vom Jahre 1446: Pater Th. Schäfer, Gesch. und Beschreibung d. Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, 1932.

[28]) Vgl. T. Knoche: J. J. M. Küechel. Diss., Marburg 1937.

[29]) Vgl. T. Knoche: J. J. M. Küechel. Diss., Marburg 1937.

[30]) Küechels und Welschs Entwürfe zu Vierzehnheiligen liegen im K. K. des Germ. Museums zu Nürnberg.

den Welsch 1744 einreichte, der aber als ein Ideenkonglomerat aus Küechels Plan und Berninis Ziborium in St. Peter unbedeutend ist.

Die nach dem Grundriß versuchte Rekonstruktion des Neumannschen Gnadenaltares für Vierzehnheiligen ergab das Bild eines Zentralaltares, der im wesentlichen den Chorziborien des Meisters gleicht, gewissermaßen ein Baldachinaltar mit zugeklappten Flügeln ist. Auch ohne tektonische Bindung ist die Einheit von Altar- und Innenarchitektur gewahrt geblieben, indem der Altar als ein in seiner Struktur die Innenarchitektur wiederholendes und zusammenfassendes allseitig raumoffenes Gerüst aus Säulen innig mit dem Raumkörper verschränkt ist.

c) Altäre mit plastischen Rücktischaufsätzen.

Steinbach bei Lohr (Abb. 22).

Der kleine Hochaltar in der Kirche zu Steinbach, die Neumann kurz nach seiner Rückkehr von der Pariser Reise in den Jahren 1724/25 erbaute, ist eine Überraschung. Sein einzigartiger Rücktischaufsatz: ein obeliskenförmiges Volutengerüst über dreieckigem Grundriß, in dessen drei Geschossen Plastiken verteilt sind, steht losgelöst von der Innenarchitektur[31]) im Zentrum des Chores. Es hat weder vorher noch seitdem einen derartigen Altar ein zweites Mal in Deutschland gegeben. Aber noch niemand hat ihn bisher sonderlich bemerkt oder gar Aufschluß über seine Herkunft zu geben vermocht. An B. Neumann dachte man am wenigsten. Indessen erkennt der Verfasser in diesem Altar ein Frühwerk Neumanns, das unmittelbar im Anschluß an seine Pariser Reise 1723 unter deren Einfluß entstanden ist. Das Vorbild zum Altar, das Neumann auf der Reise sah, ist der im Umriß kegelförmige Brunnen Girardons im Park von Versailles. Es gibt nichts sonst in der Kunst jener Zeit, das dem unarchitektonischen Altaraufsatz Neumanns auch nur annähernd so ähnlich wäre wie dieser Brunnen (Abb. 23).

Von den äußersten Vorsprüngen eines dreiseitigen, konkav eingeschwungenen Sockels steigen drei Voluten leicht einander zugeneigt empor, die eine den Sockelgrundriß in kleinerem Umfang wiederholende Platte tragen. Den Raum zwischen Voluten und Deckplatte füllt der Tabernakel. Von den drei Ecken der Platte steigen abermals drei Voluten auf, die einen mit Lambrequins behängten Gebälkring tragen und so einen kleinen Baldachin schaffen. Auf dem Gebälkring endlich liegt als Bekrönung des sich verjüngenden Aufbaues ein Baldachin aus vier zierlichen Voluten. Über die drei Geschosse dieses solcherart verstrebten Aufsatzes sind die Plastiken verteilt: Unten, zu

[31]) Die niedrigen Holztüren neben der Mensa lassen den Altaraufsatz isoliert.

Füßen des Tabernakel, knien die beiden Anbetungsengel auf den Einrollungen der Rahmenvoluten. Im zweiten Geschoß über dem Tabernakel ist die Hl. Familie: das Jesuskind mit Maria und Josef zu den Seiten, aufgestellt. Der Baldachin zu oberst trägt eine Wolke mit Gottvater vor der Glorie.

Girardons Brunnen steigt über einer ähnlich konkav geschwungenen Sockelplatte empor. Die Voluten sind durch Delphine personifiziert, der Deckplatte und dem Gebälkring des Altares entsprechen die Brunnenschalen.

Sicher ist der ursprüngliche Altarentwurf Neumanns in der Hauptsache auf das technische Gerüst gerichtet gewesen, denn Neumann war in erster Linie Ingenieur, und wir wissen aus einem für ihn bezeugten Kutschenaufriß von der Pariser Reise[32]), wie er fast nur die technische Struktur zeichnete und nur sehr wenig Verzierungen anbrachte. Indessen gestaltete sich die Ausführung des Risses unter den Händen eines provinziellen Bildhauers sehr viel plastischer und dekorativer, zumal die Reinzeichnung des Neumannrisses, nachdem der Plastiker zu arbeiten hatte, wahrscheinlich von einem Maler ausgeführt wurde. Diese Möglichkeit liegt deshalb so nahe, weil Fürstbischof Hutten, für den Kirche und Altar gebaut wurden, die Malerei für die Grundlage der Bildhauerei hielt und er dementsprechend zu Entwürfen plastischer Dekorationen Maler heranzog. Neumann nun, der alle seine Altaraufrisse späterhin von Bildhauern (Auwera in erster Linie) zeichnen ließ, kann in Steinbach der Ausführung des Altares zufolge keinen guten Bildhauer als Zeichner zu Hand gehabt haben. Einen Maler aber hatte er in der Person des Leunenschlos, der 1723 das Bild zum linken Nebenaltar der Kirche malte, und der mehrmals für Hutten als Plastikentwerfer tätig war.

Der Hochaltar der Steinbacher Kirche ist im 38. oder 39. Lebensjahr Neumanns entstanden und steht als ein Frühwerk seiner Altarbaukunst, wie seine Kirchen der gleichen Epoche auch, unter dem Einfluß der Frankreichreise von 1723. Wie der Brunnen Girardons isoliert im Park von Versailles steht, in sich geschlossen und umschreitbar wie eine Plastik, so steht der Altar Neumanns noch beziehungslos in der Innenarchitektur seiner Kirche. Lediglich das mittlere Baldachingeschoß mutet wie ein erster, intimer Versuch, den Raum und das Licht in einem allseitig offenen Gehäuse zu konzentrieren, an, wie ein ahnungsvoller Vorklang der späteren Ziborien.

Heusenstamm (Abb. 24).

Der 1744 von Auwera ausgeführte Hochaltar in der Neumannkirche zu Heusenstamm[33]) hat mit dem Steinbachaltar nur noch die äußer-

[32]) Vgl. F. Hirsch: Das sog. Skizzenbuch B. Neumanns.

[33]) Vgl. z. Gesch. d. Altares: M. Kranzbühler: B. Neumann und W. v. d. Auwera im Dienste des Grafen Schönborn beim Heusenstammbau.

liche Ähnlichkeit, daß er mit einem freiplastischen Rücktischaufsatz zentral im Chor, ohne tektonische Bindung an die Innenarchitektur, steht. Neu ist dem frühen Altar Neumanns gegenüber die Verräumlichung eben jenes Rücktischaufsatzes, seine Berechnung auf die Raum- und Lichtverhältnisse des Chores.

Das Motiv des Kreuzaltares, das Neumann vorher schon auf Hildebrandts Vorschlag hin in der Hofkirche aufnahm, das Auwera in einem Konkurrenzentwurf zu Hildebrandts Zeichnung vom Relief in einen freiplastischen Aufbau mit baldachinförmiger Rahmung übertrug und das Neumann ein drittes Mal für einen der Nebenaltäre in der Schönbornkapelle verwendete, dieses Motiv ist in Heusenstamm völlig unarchitektonisch zu einer typischen Form gestaltet worden, die Neumann mehrmals darnach variierte. Ein der Apsis einbeschriebener, umgangbildender Sockel, der nur wenig die Mensa vor sich überragt, trägt einen Aufsatz, der einem schmiedewerkartig durchbrochenen Rocaillegiebel gleicht. Die seitlichen Enroulements sind den Voluten Neumannscher Baldachinaltäre nachgebildet. Das Mittelstück des Giebels, über dem der hohe Kruzifixus aufragt, ist wie eine Kartusche geformt. Strebebogenähnliche Verbindungsstücke greifen von den aufrechtstehenden Voluten nach den Seiten dieser Kartusche hinüber. Auf den freiragenden Enden der Voluten knien die beiden Anbetungsengel zu Füßen des Kreuzes. Blumengirlanden durchspannen die Zwischenräume.

Vor diesen Rücktischaufsatz ist wie in eine Nische der Tabernakel gestellt, ein schlankes Gehäuse mit portalartiger Öffnung und einer kleinen Baldachinbekrönung. Der Aufbau dieses Tabernakels wiederholt den größeren des Altares: zwei aufrechte Voluten lehnen sich gegen seine Seitenwände, ein kleiner Kruzifixus steht im Zentrum und zwei winzige Anbetungsengel knien zu beiden Seiten. Das Große wiederholt sich also im Kleinen, indem die Motive voreinander geschachtelt sind, so daß innerhalb des Altares eine kleine, räumliche Beziehungswelt vor dem Beschauer lebendig ist, die durch die Einspannung des Altares in den ihm übergeordneten Innenraum ergänzt wird. Diese untektonische Bindung in den Raum erreichte Neumann dadurch, daß er den dem Chor eingeschmiegten Altar in die Lichtkreuzung von vier einander diagonal gegenüber liegenden Fenstern rückte, (der beiden Schrägfenster des Chores und der beiden anderen ihnen diagonal gegenüberliegenden Fenster in den konchenartigen Nischen des Vorchores). Indem Raum- und Lichtzentrum des Chores solcherart mit seinem kultischen Mittelpunkt zusammenfallen, ist die untrennbare Einheit von Innenraum und Altar geschaffen.

Eine Variation dieses Altares zeichnete Neumann in seinem unsignierten Riß zur

Mainzer Jesuitenkirche, S. E. Nr. 239[34])

für einen Nebenaltar. Bis auf den Tabernakel, die Engel und die Girlanden stimmen die Rücktischaufsätze mit den Kreuzen darüber überein. Zum dritten Male begegnet uns der Typus des Heusenstammer Kreuzaltares in der von Neumann 1740–42 in

Euerbach, B. A. Schweinfurt (Abb. 25).

erbauten Kirche. Hier haben sich Elemente des Steinbachaltares mit den wesentlichen des Altares in Heusenstamm zu einer gemeinsamen Variante vereinigt. Die Mensa steht, den beiden Vorbildern entsprechend, auf einer zweistufigen Treppeninsel im Zentrum des kleinen Chores. Der ähnlich wie in Heusenstamm konkav eingeschwungene Rücktisch trägt den von Voluten gerahmten Tabernakel mit dem hohen Kruzifix darüber. An den Rücktisch schließen sich seitlich die zum Triumphbogen überleitenden Rahmungen zweier Durchgänge an, deren Giebel wie die Brücken Neumannscher Baldachinaltäre gebildet sind: mit Postamenten im Scheitel, auf denen Standplastiken stehen[35]). Um eine Stufe höher und näher zum Fuß des Kreuzes hinauf erheben sich zwei weitere Plastiken auf den Einrollungen der fast senkrecht den Tabernakel rahmenden Voluten: die Assistenzfiguren zum Kreuz Maria und Johannes.

Der Tabernakel mit seinen beiden Flügeltürchen ist wie ein kleiner Portalbau geformt, der sich vorwölbt, seitlich mit schräg abstehenden, zu Voluten umgebildeten Stützen gerahmt ist und von einem geschweiften Giebel überdeckt wird. In Steinbach sowohl wie in Heusenstamm sind die Elemente dieses Aufbaues: Portalartiger Tabernakel, seitliche Rahmenvoluten und abschließender Giebel, in, wenn auch nicht analoger so doch ähnlicher Zusammenstellung schon da. Die dreistufige, pyramidenförmige Anordnung der Plastiken läßt an den dreigeschossigen schlankeren Aufbau der Plastiken in Steinbach denken, während die konkave Einschwingung in das Apsisrund an Heusenstamm gemahnt.

Über den ausführenden Bildhauer ist nichts bekannt. Das flockige, unfränkische Muschelwerk weist auf bayrisches Rokoko. Entstanden kann der Altar frühestens 1742 sein, im Jahre der Fertigstellung der Euerbacher Kirche durch B. Neumann.

Außer dem dreifachen Vorkommen des Kreuzaltares in reiner Form, d. h. ohne architektonischen Rahmenbau, in Euerbach um 1742, in Heusenstamm 1744 und in der Mainzer Jesuitenkirche um 1745, tritt dieser Altartypus im Verband mit Rahmenarchitekturen

[34]) Vgl. auch S. 44.
[35]) St. Franziskus und St. Joh. Bapt.

in noch drei weiteren Kirchen Neumanns auf: in der Würzburger Hofkirche, im Kirchenriß der S. E. Nr. 236 und in Etwashausen.

In der Würzburger Hofkirche (vgl. dazu S. 13) hatte Hildebrandt in seinem Altarentwurf den Kruzifixus als Relief vorgeschlagen. Auwera wandelte in seinem abgewiesenen Konkurrenzentwurf das Relief in eine freistehende Gruppe ab und schuf damit die Vorform zum Heusenstamm-Altar. Und indem er einen baldachinähnlichen Aufbau um das Kreuz zeichnete — sicher nach dem Beirat Neumanns! — stellt sein Riß auch eine Vorstufe für den Plan Neumanns dar, der im Riß der S. E. Nr. 236 einen nahezu analog geformten Kreuzaltar zwischen den Mittelsäulen entwarf.

Die allererste Anregung zu diesem Altartyp überhaupt wird von dem auf die Entwicklung der Baldachinaltäre im 18. Jh. entscheidend einflußreichen Würzburger Domziborium ausgegangen sein, zwischen dessen Mittelsäulen sich von 1703 bis 1726 ein freistehender Kruzifixus[36]) erhob[37]), so daß dort also schon die Vereinigung von Ziborium und Kreuz, die Neumann in seinem Eckertriß plante, vorgebildet war.

In

Etwashausen (Abb. 26)

endlich tritt der Kreuzaltar in der Mittelinterkolumnie einer den Chor lettnerartig durchziehenden Arkatur auf, dergestalt, daß eine Altarform entstanden ist, die einen eigenen Typus mit eigenen Vorbedingungen darstellt (Riß 2).

Ganz ähnlich wie beim Hochaltar der Würzburger Hofkirche muß in Etwashausen der Altar im engen Sinne: Mensa mit Tabernakel und plastischem Schmuck, vom architektonischen Rahmenbau getrennt betrachtet werden. Dieser Rahmenbau teilt als dreibogige Arkatur wie ein Lettner den mit einer kurzen Tonne überwölbten Vorchor von der niedrigeren Apsis ab. Der Bogen der Mittelarkade öffnet sich mit einer kleinen Tonne gegen die Apsisrückwand. In diese Tonne greifen durch Stichkappen die im Apsisrund gebogenen entsprechenden Tonnen der beiden seitlichen Arkaden ein. Dadurch ist ein kleiner, gewölbter Chorumgang um die Mittelinterkolumnie herum, und damit um den vor ihr aufgestellten Kreuzaltar, entstanden[38]). Dieser Umgang wird durch zwei Rundbogenfenster in den Schrägen der Apsis erleuchtet, während der Hintergrund der Mittelinterkolumnie geschlossen blieb. Nach vorne, in die Kirche herein, setzt das Umgangmotiv sich fort, indem es hinter den vier frei-

[36]) Geschnitzt von Zacharias Junker 1609.

[37]) 1726 wurde das Kreuz durch ein Altarblatt von Leunenschlos ersetzt, das den Kruzifixus wieder abbildete und vor ihm St. Johann v. Nepomuk kniend zeigt.

[38]) Vgl. Neumanns Aufriß zur Etwashausener Kirche in S. E. Nr. 207.

stehenden Doppelsäulen des Mittelraumes herum weitergeführt wird und sogar unter der den Chorarkaden gegenüberliegenden Orgelempore noch einmal anklingt.

Indem so Neumann einen Abschnitt der Innenarchitektur zum Rahmenbau für den Hochaltar verwendete, befolgte er sein Prinzip der Vereinigung von Altar- und Innenarchitektur zur einheitlichen Verräumlichung beider in einer einmaligen, originellen Weise. Nur in der Würzburger Hofkirche hatte er schon einmal ein Stück umgangbildender Innenarchitektur zur Rahmung des Hochaltares verwendet, allerdings in mit Etwashausen nicht zu vergleichender Form.

Eine vorbildliche Trennung von Chor und Chorabschluß schuf vor Neumann schon Palladio in seinem Chor von Il Redentore in Venedig 1577–92, und es kann bei Neumanns Palladiokenntnis und der prinzipiellen Ähnlichkeit der Ideen von Redentore und Etwashausen eine Inspiration Neumanns durch Palladios' Architektur geglaubt werden. Daß auch im deutschen Barock schon vor Neumann der Gedanke lebte, einen Chor lettnerartig zu vergittern, zeigten uns Dientzenhofers Altäre in Fulda und Banz. Jedoch schafften dort nur die Altareinbauten die Abgitterung, während in Etwashausen die Innenarchitektur nach dem Vorbild Palladios — und auch mittelalterlicher deutscher Kirchen! — selber den Raum durchspannt. Und indem Neumann diese Lösung für seinen Etwashausener Chor und Hochaltar fand, tat er das gleiche, das er in der Folgereihe seiner Baldachinaltäre von der Seite des Altareinbaues her erstrebt und erreicht hat: Die Verschmelzung von Altar- und Innenarchitektur.

Betrachten wir nun innerhalb der Arkatur den Altareinbau im engeren Sinn: Mensa, Tabernakel, Plastiken, so finden wir die Elemente von Euerbach wieder. Auf der Mensa ist, mit seiner Basis genau die Spanne zwischen den Säulen der Mittelinterkolumnie ausfüllend, ein niedriger, tabernakelartiger Aufbau errichtet, der in der Art eines Rokokogiebels gebildet ist. Über zwei von den Seiten herauf schräg ansteigenden Voluten, auf deren äußerstem Rand je ein Anbetungsengel kniet, steigt der giebelförmige Umriß empor, um nach zwei wie bei Segmentgiebeln wellentalartigen Einbuchtungen in einem hohen, kartuschenförmigen Mittelstück auszuklingen. Die Vorderfläche der Kartusche ist ausgenischt und enthält auf einem halbrund vorspringenden Unterbau einen kleinen Kruzifixus. Der Unterbau stellt den eigentlichen Tabernakel dar. Über dem Ganzen erhebt sich zwischen den Säulen und vor der geschlossenen Rückwand des Umganges ein hochschlanker Kruzifixus, vor dem Magdalena mit gerungenen Händen kniet. Die Pilasterrahmung dieser Gruppe auf der Rückwand des Umganges ist mit schlankem Palmenwerk aus Stuck verziert. Auf dem Wandgesims über dem Kreuz schweben, von der Tonne halbrund gerahmt, Gottvater auf Wolken

und die Hl. Taube, so daß der plastische Altarschmuck in seiner Gesamtheit eine Hl. Dreifaltigkeit ergibt.

Die beiden Rahmensäulen, die ihnen entsprechenden Pilaster vor der Rückwand des Umganges und das kleine Umganggewölbe über diesen vier, einen Raum zwischen sich bildenden, Stützen, ergeben gleichsam den Baldachin um diese Plastiken. Ganz verwandt hiermit ist die Anlage des Kruzifixus mit der Magdalena vor der Rückwand des Umganges hinter dem Hochaltar in der Würzburger Hofkirche, wo die vier mittleren Emporensäulen den entsprechend baldachinähnlichen Raum um die Plastiken formen.

In die Seiteninterkolumnien der Etwashausener Chorarkatur sind Holztüren eingebaut, die auf postamentartig überhöhten Stürzen zwei Standplastiken (Maria und Johannes) tragen. Diese Art des seitl. Türanschlusses mit Figuren darüber erinnert an Euerbach, zumal auch dort Johannes und Maria neben dem Kreuz vorkommen.

Zu Neumanns unsigniertem Querschnittriß für Etwashausen, der die endgültige Altaranlage zeigt, sind in der S. E. nicht weniger als drei Varianten erhalten. S. E. 208 hat wie der Ausführungsriß 207 die knienden Kinderengel zu den Seiten des Tabernakels, den aber in Abänderung zu 207 nun eine Glorie ziert.

S. E. 209 zeigt Engel und Glorie nicht. Aber die Standplastiken auf den seitl. Türen sind da. S. E. 217 ist 208 sehr ähnlich, statt der Standplastiken über den Türen sind aber Büsten gezeichnet. In diesen Plänen liegt einmal der Fall vor, daß zu einer Kirche Neumanns mehrere Altarentwürfe erhalten sind, so daß die große Aufmerksamkeit, die er als Architekt dem Altar als dem Hauptausstattungsstück seiner Innenräume zuwendete, hier ersichtlich wird.

In einen Nebenaltar transponiert tritt der Etwashausener Chorarkadenaltar noch einmal in der Mainzer Jesuitenkirche auf. Im Längenschnitt durch diese Kirche S. E. Nr. 239 hat Neumann die um das Querschiff herumgeführte Empore mit einer dreibogigen Arkatur unterbaut, in deren Mittelinterkolumnie, vor eine flache Wandnische, er jenen schon als Variation des Heusenstammer Hochaltares genannten Kreuzaltar einstellte.

d) Wandnischenaltäre.

Unter den Möglichkeiten, den Altar untrennbar mit der Innenarchitektur zu verbinden, ist die Einstellung der Mensa in eine Wandnische die müheloseste und am wenigsten kostspieligste. Ein von der Innenarchitektur der Kirche gebotener Teilraum wird zum Gehäuse für den Altar, für den somit ein besonderer Aufbau unnötig ist.

Im klassizistischen Barock der Franzosen und Welschs fand Neumann diese Art der Altarbildung im Gebrauch. (Vgl. Welschs Wandnischenaltäre in seinem unter dem Einfluß der Versailler Hofkapelle entstandenen Aufriß einer ovalen Würzburger Residenzkirche. S. E. Nr. 72) Indessen, zwischen den Innenarchitekturen der Franzosen und Welschs, mithin auch ihren Wandnischen, und der Innenarchitektur B. Neumanns klafft der Gegensatz zweier wesensverschiedener Raumgefüge! Während jene Älteren in ihren Räumen Außenarchitekturen nach Innen wendeten und so ihre Altäre in Arkaturen stellten, die ebensogut Höfe umsäumen könnten, baute Neumann, nach dem Vorangang Dientzenhofers, durch Verschränkung der Raumteile ganz auf den Innenraum konzentrierte Nischen, die, wenn er Mensen in sie einstellte, dem Kult die intime Weihe spätgotischer Kapellen verliehen.

Die beiden frühesten Zyklen von Wandnischenaltären in Neumanns Altarbaukunst entstanden zu Beginn der dreißiger Jahre des 18. Jhs. in jener Epoche, in der Neumann sich vom französischen Einfluß löste und die architektonischen Bestrebungen Dientzenhofers aufgriff. Der eine dieser Zyklen, in der Rotunde zu Holzkirchen [1730 vollendet[39]] entstand noch unter französischem Einfluß, der andere in der Schönbornkapelle zu Würzburg schmiegt sich schon entschieden einem Raumgefüge von Dientzenhoferschem Gepräge ein.

Holzkirchen.

Die ursprüngliche Altarausstattung dieser achteckigen Zentralkirche Neumanns ist verschollen. Indessen läßt sich die von Neumann getroffene Einrichtung rekonstruieren. Der achtseitige Innenraum wird von acht tonnenüberwölbten Wandpfeilernischen umschlossen, die über einem Gebälkring die Kuppel tragen. Von den vier im Achsenkreuz des Achtecks gelegenen Hauptnischen bildet eine den Eingang und enthielten die drei anderen die Altäre, während die schmäleren Nischen über den Schrägseiten zur Aufnahme kleiner Emporen und der notwendigen Beichtstühle dienten. Die drei Altarnischen sind in französischer Manier von korinthischen Säulen gerahmt und flachen Apsiden ähnlich gebildet, in die hinein Neumann in seinem Grundriß zur Kirche zweistufige Treppen und darauf an die Rückwände angelehnte Mensen gezeichnet hat. Architektonische Aufbauten innerhalb der Nischen sind nicht vermerkt. Es wäre für sie auch weder in der Breite noch in der Höhe genügend Spielraum gewesen. Die Fenster beginnen erst über der mittleren Höhe der Nischen, so daß genügend geschlossene Rückfläche für Retabelauf-

[39]) Vgl. A. Feulner: B. Neumanns Rotunde zu Holzkirchen; und die Risse Neumanns zur Kirche in der Würzburger U. B. Delinationes Nr. 2.

sätze vorhanden war. Es ist wahrscheinlich, daß, da bis auf ein kleines Wappen im Gebälk über den Nischen jegliche Stuckverzierung zu den Altären fehlt, die Rücktische über Leuchterbank und Tabernakel mit Plastiken geschmückt waren, wie es bei den Nebenaltären der Schönbornkapelle der Fall ist.

Die schlichte, achtfache Arkatur in Holzkirchen ist noch sehr außenarchitektonisch in ihrer französisch klassizistischen Strenge, die Altäre könnten sich ebensogut in einen geschlossenen Hof wenden. Allein die Kuppel dämpft den Raum gegen die Außenwelt ab.

Schönbornkapelle.

Im Gegensatz hierzu ist die Schönbornkapelle ein ausgesprochen innenarchitektonisches Raumgefüge mit ihrem Mittelrund und den beiden in es eingreifenden Ovalräumen zu den Seiten. In seinem Grundriß zur Kapelle hat Neumann die Orte der beiden Nebenaltäre in den mittleren Fensternischen der ovalen Seitenräume mit den Buchstaben B und C bezeichnet (A bezeichnet den Platz des Hochaltares). Entsprechend zu Holzkirchen ließ er in diesen Nischen zweistufige Treppenpodeste aufmauern, auf die er vor die Fensterbank die Mensen stellte. Der Bildhauer Claude Cüré arbeitete in den Jahren 1734/35 zwei freiplastische Gruppen zu diesen Altären: zum östl. die Pietà, zum westl. die Magdalena unter dem Kreuz[40]). In diesem zweiten Nebenaltar tritt uns schon wieder das Motiv des Kreuzaltares entgegen, und zwar gleichzeitig mit dem Kreuzrelief über dem Hochaltar der Würzburger Hofkirche, so daß in dieser Epoche Neumanns Vorliebe für den Typus des Kreuzaltares eingesetzt zu haben scheint.

Wie in Holzkirchen genügt auch in der Schönbornkapelle die Nische und ihre Pilastereinfassung den Altären zur Rahmung, ohne daß diese Nischenarchitektur in etwas von der Innenarchitektur des Gesamtraumes sich unterscheidet: die Pilaster sind fleischfarben wie die Säulen des Hochaltares und alle anderen Stützen im Raum, die Kapitelle sind vergoldet, die Nischenbögen sind wie der Schildbogen des Hochaltares achatfarben. Alle Glieder dieses Innenraumes mitsamt den Altären ordnen sich der ihnen übergeordneten Einheit des auf Konzentration gerichteten Raumgefüges unter.

Im Längenschnitt Neumanns zur

Mainzer Jesuitenkirche, S. E. Nr. 239,

ist der Hochaltar als eine Mensa mit Rücktisch, über fünfstufigem Treppenpodest erhöht, frei vor einer flachen Nische der Chorrückwand stehend eingezeichnet. Ein die Mensa wenig überragender

[40]) Vgl. W. Boll, Die Schönbornk. am Würzb. Dom, S. 102–104.

Sockel in der Nische sagt uns, daß eine plastische Gruppe oder Einzelfigur an Stelle des sonst üblichen Altargemäldes vorgesehen war. Einen ähnlichen Hochaltar schlug Neumann in seinem am 18. 7. 1744 signierten

Kirchenriß vom Schnacken Wehr, S. E. Nr. 143

vor. Dem Grund- und Aufriß dieses Planes zufolge sollte der Chor in einer hohen, flachen Apsis sich runden, in deren Mitte eine schmalhohe Nische, eine apsisartige Ausbuchtung der Apsis gleichsam, die Mensa mit ihrem plastischen Retabelaufsatz aufnehmen sollte. Gerahmt wird diese Nische von zwei niedrigeren, rundbogigen Treppenaufgängen zur Sakristei im Turmgeschoß hinter dem Altar.

Als Wandnischenaltäre hatte Neumann ursprünglich auch die Nebenaltäre im

Käppele bei Würzburg

geplant. Das beweisen die von Pilastern gerahmten Nischen hinter den 1768 ihnen vorgeblendeten Rokokoaltären[41]). Diese Nischen gehören mit einer Folge gleichgeformter Nischen und Arkaden der Wandgliederung der Kirche an, wären aber, hätte Neumann von Anbeginn bilderrahmenartige Altäre vor ihnen geplant, sinnlos gewesen. Vielmehr darf angenommen werden, daß Neumann in seiner Neigung zu plastischem Nischenschmuck auch im Käppele Wandnischenaltäre von der vorbesprochenen Form vorgesehen hatte. Eine spätere Rokokogesinnung aber, die der Architektur das Primat bei der Ausgestaltung der Innenräume absprach und an ihre Stelle die ihr zum Dienst verpflichteten schmückenden Künste: Bildhauerei und Malerei, vorschob, hat dem Innenraum Neumanns durch jene bilderrahmenartigen Altäre Gewalt angetan.

Weitere Wandnischenaltäre Neumanns sind nicht aufzuweisen. Die in der Literatur über J. K. Schlaun verschiedentlich auftretende Meinung, bei der Ausgestaltung des Innenraumes und der Wandnischenaltäre der Clemenskirche zu Münster habe Neumann mit Schlaun zusammengearbeitet[42]) erübrigt sich deshalb, weil Schlauns Vorbild zur Clemenskirche der römische Rundbau S. Andrea al Quirinale von Bernini war, mithin die Wandnischenaltäre Schlauns durch Bernini vorbedingt sind.

[41]) Zwei bilderrahmenartige Altäre; Das Altarblatt des rechten, den Hl. Nikolaus darstellend, ist von Nic. Trai 1768 signiert worden.

[42]) Vgl. W. Pinder, Deutscher Barock, Anm. zur Clemenskirche. Dazu die Gegenauffassung K. Hartmanns in seinem Schlaunbuch. Die Abhängigkeit der Clemenskirche von S. Andrea al Quirinale, die dem Verfasser in Rom klar wurde, nennen beide Autoren nicht.

Zusammenfassender Rückblick auf die Entwicklung der Neumannschen Altarbaukunst.

(Vgl. hierzu die Grundrißliste S. 59.)

Überblicken wir nun die Altäre B. Neumanns noch einmal in ihrer Folgereihe, nachdem die Betrachtung nach Typen lediglich die Entwicklung innerhalb derselben aufgezeigt hat, dann ergibt sich zunächst listenmäßig folgendes Bild:

Jahr des Entwurfes:	Ort:	Altartypus:
1722/23	Schönbornkapelle	Wandnischenaltäre
um 1725	Steinbach	Altar mit plastischem Rücktischaufsatz
um 1727	Münsterschwarzach	Portalartiger Vorklang zum sechssäuligen Baldachinaltar
um 1730	Burgwindheim	Zentraler Gnadenaltar
1730	Holzkirchen	Wandnischenaltäre
1733	Etwashausen	Chorarkadenaltar
1734	Würzburg, Hofkirche	Chorarkadenartiger Altar
1734/36	Gößweinstein	Baldachinaltar mit 6 Sll.
1738	Worms, Dom	Baldachinaltar mit 6 Sll.
1744	Heusenstamm	Altar mit plastischem Rücktischaufsatz (Kreuzaltar)
1744	Schnacken Wehr	Wandnischenaltar
um 1744	Vierzehnheiligen	1. Baldachinalt. m. 4 Sll. und 2 Wandpilastern, 2. Zentraler Gnadenaltar
1745	Brühl	Baldachinaltar mit 4 Sll. und 2 Wandpilastern
1745	Trier, St. Paulin	Baldachinaltar mit 4 Sll. und 2 Wandpilastern
um 1745	Mainz, Jesuitenkirche	Kreuz- u. Wandnischenaltar
1746	Bruchsal	Baldachinaltar mit 6 Sll. u. Entwurf eines Baldachinaltares m. 6 Sll. und 2 Wandpilastern
um 1746	Kirchenriß S. E. Nr. 236	Baldachinaltar m. 8 Sll.
1747	Käppele	Wandnischenaltäre
1749	Neresheim	Baldachinaltar mit 4 der Wand vorgelegten Halbsäulen

Die Liste zeigt, wie die fünf Altartypen B. Neumanns einander in wechselvoller Reihe folgen.

Im ersten Jahrzehnt von 1722/23 (Schönbornkapelle) bis 1733 (Etwashausen) tritt für jeden Typus ein erstmaliger Vertreter auf. Das zweite Jahrzehnt ergibt auf dem Wege über die Hofkirche und Gößweinstein als Ergebnis den neuen Baldachinaltartypus im Wormser Dom. Nach dieser Schöpfung folgt eine Pause von einigen Jahren. Dann setzt um 1744 im dritten Jahrzehnt der an Altären reichste Abschnitt in Neumanns Leben ein. Von 1744 bis 1749 entstanden mehr Altäre und Altarentwürfe als in den 22 voraufgehenden Jahren; diese produktivste Epoche reicht von Neumanns 57. bis 62. Lebensjahr.

Die Folgereihe der Altäre Neumanns zeigt in ihrer Entwicklung eine fortschreitende Verinnenräumlichung auf. Diese vollzieht sich in weiträumigen Kirchen Neumanns am Baldachin- und am Wandnischenaltar. Demnach ergab sich aus der Synthese dieser beiden Typen Neumanns vollendetster Altarentwurf in Neresheim.

In kleinen Kirchen ersetzte Neumann den Baldachinaltar durch Mensen mit plastischem Rücktischaufsatz. Im Grenzfall nach unten geht dieser Typus in den Baldachinaltar ein (S. E. Nr. 236), im Grenzfall nach oben stellt er allein den Hochaltar dar. Dazwischen findet er mit Emporenarkatur und Wandnische zusammen Verwendung als Nebenaltar (Mainzer Jesuitenkirche).

Die Folgereihe der Altäre beginnt mit dem Entwurf der Wandnischenaltäre der Schönbornkapelle. Hier tritt sogleich schon ein verinnenräumlichtes Raumgefüge von ineinandergreifenden Teilräumen auf, in dem die Wandnischen für die Altäre als Glieder der Innenarchitektur dienen, ohne irgendeine andere Eigenbedeutung dem Raum gegenüber zu haben.

In Steinbach geht Neumann noch von einem Denkmal, einem Brunnen, aus. Doch in der diaphanen Struktur, in dem kleinen, umschreitbaren Raumgehäuse zwischen den Baldachinvoluten des Mittelgeschosses, deuten sich die künftigen Baldachinaltäre schon an.

In Münsterschwarzach erscheint der Baldachinaltar sodann zum ersten Male vorklangartig in einer noch portalähnlichen, sechssäuligen Anlage. Der künftige Ziborienraum ist noch ohne auffallende Tiefe, und man kann, ähnlich wie in Steinbach, um den Altar wie um ein Denkmal herumgehen, ein Denkmal aber, das dieselbe architektonische Struktur wie der Innenraum um es her schon aufweist.

In Burgwindheim plante Neumann ein zentrales Ziborium, das nach dem Vorbild des Berninialtares in St. Peter aus 4 Säulen über quadratischem Grundriß sich ergeben sollte. Mit diesem Entwurf,

um 1730 etwa, treffen wir Neumann plötzlich in einer Periode des Suchens in Raum- und Altarformen anderer Zeiten und Stile an. Wie er in Burgwindheim an den Berninialtar dachte und beim Entwurf der Kirche zweifellos karolingische Zentralbauten (Fulda, Aachen?) im Sinne hatte, wurde der französische Barock sein Wegweiser beim Bau der Rotunde von Holzkirchen. Die drei Wandnischen dort für die Altäre unterscheiden sich formal kaum von einer Hofarkatur. Lediglich die Kuppel schließt sie räumlich zusammen. Und an Palladio endlich dachte Neumann beim Entwurf des Etwashausener Hochaltares, wo er, ähnlich wie der Italiener es in der Redentorekirche zu Venedig getan hatte, eine Arkatur quer durch den Chor baute und vor die Mittelinterkolumnie die Mensa stellte. Kurz nach 1733 aber brach der Einfluß Dientzenhofers, wie man sieht im Gefolge verschiedenartigster Vorgänger, siegend wieder in Neumanns Kunst ein, um nun alle ferneren Raumplanungen des großen Würzburger Architekten grundlegend zu lenken.

Das erste Zeugnis dieses Ereignisses in Neumanns Leben ist das Raumgefüge der Würzburger Hofkirche. Der untere Hochaltar dieses Raumes allerdings ist ihm erst nachträglich und zufällig eingefügt worden. Eine Idee des Bischofs, einen zweiten Hochaltar im Obergeschoß der Kirche aufzurichten, brachte Neumann auf den Gedanken einer Empore im Chor, vor deren Mittelsäulen sich mithin der Standort des unteren H. A. ergab. Die Verwandtschaft mit Etwashausen ist also zufällig. Hier wie dort ist in dem von zwei Säulen und zwei Wandvorlagen getragenen Umgangjoch hinter der Mensa schon ein Baldachinraum im Keim enthalten, der im Entwurf zum Gößweinsteiner Ziborium zu einem freistehenden Säulengerüst fortgebildet ist. Noch aber sind die Flügel nicht voll entwickelt. Die Flügelsäulen ergeben vielmehr mit den Säulen des Ziboriums zusammen weiträumige Gruppen, die dem Mittelraum gegenüber mindestens soviel rahmende wie einhegende Bedeutung haben.

In Worms endlich hat Neumann seinen Baldachinaltar in der Form gefunden, in der er weitergewirkt hat: als halbkreisförmiges Ziborium mit fast rechtwinklig in den Raum abstehenden Flügeln.

Bildet der Wormser Altar immer noch einen kirchenähnlichen Einbau in den Raum, so gedachte Neumann in Vierzehnheiligen durch die Verbindung der Flügel mit der Wandarchitektur des Chores den Altar zu einem Abschnitt der Innenarchitektur selber zu machen, ihn also vollends zu verinnenräumlichen. Gleichzeitig entwarf er für Vierzehnheiligen einen zentralen Baldachinaltar über der Gnadenstätte, der den Typus des Wormser Chorziboriums in ein Zentralziborium umgewandelt darstellt. Dieser Altar, im Schwer-

punkt des Innenraumes errichtet, ist eine Wiederholung und Zusammenfassung der ihn umgebenden Architektur.

Das für Vierzehnheiligen nur Entwurf gebliebene Chorziborium mit wandverstrebten Flügeln wurde im Brühler Baldachinaltar Wirklichkeit. In Trier wiederholt und variiert Neumann das Brühler Werk, indem er es, der steileren, massiveren und weniger lichteren Chorarchitektur wegen schlanker, starrer und geschlossener formt.

In dieser an Altären produktivsten Epoche von Neumanns Leben entstanden außerdem in Heusenstamm ein Kreuzaltar, in der Mainzer Jesuitenkirche eine Variation desselben nebst einem Wandnischenaltar im Chor, der hinwiederum im Kirchenriß zum Schnacken Wehr vorgebildet wurde.

Der Altar in Heusenstamm, dessen Vorbedingung in Steinbach liegt, ist nun kein denkmalartiger Einbau mehr, der ebenso in einem anderen Raum hätte aufgestellt werden können, sondern er ist eigens für den Heusenstammer Chor entworfen, ist auf seine Raumproportion und Lichtführung berechnet, und konzentriert dementsprechend die räumliche Atmosphäre viel stärker auf sich als der Steinbacher Altar es vermag.

In der Jesuitenkirche zu Mainz wird fast der gleiche Altar dadurch enger noch an die Innenarchitektur gebunden, daß eine dreibogige Emporenarkatur ihn in einer Etwashausen ähnlichen Weise rahmt.

Im Kirchenriß zum Schnacken Wehr und in der Mainzer Jesuitenkirche tritt der Typus des Neumannschen Wandnischenaltares in seiner reinen Form auf: jegliche architektonische Rahmung aus Säulen oder Pilastern und Schildbögen ist weggelassen.

In Bruchsal, wo der unausgeführte Halbriß die Entwicklung fortsetzt, und in dem auf ihn folgenden Ziborienentwurf in S. E. Nr. 236 ist der Trierer Altar um 2 Säulen (bzw. Wandpilaster in Bruchsal) erweitert worden. Während im Bruchsaler Riß die Altararchitektur aber noch, wenn sie auch bündig mit den Wänden ist, ihre eigenen Proportionen hat, sind in S. E. Nr. 236 Innenarchitektur und Altargerüst eins geworden. Der Altar ist gleichsam eine von der Chorwand losgelöste und in den Raum vorgezogene Säulenfolge geworden.

Im Käppele treten noch einmal Wandnischenaltäre mit zarter, fast in die Wand zurückgesunkener Pilasterrahmung auf, und in Neresheim endlich, als im letzten Altarentwurf Neumanns, erreicht die Entwicklung seiner Baldachinaltäre ihre Vollendung: Die 4 Säulen des Halbkreisziboriums werden auf die Chorrückwand projiziert, die Flügel verschwinden. Chor und Altar sind innig eins geworden — wir erleben in der Altarbaukunst des 18. Jhs. den klassischen Augenblick. Dieses Ergebnis entspricht der gleichzeitigen Innen-

raumgestaltung der Neresheimer Kirche. In ihr ist der Zentralraum wieder langhausähnlich geworden. Jedes der Langhausjoche aber ist ein Zentralraum in sich, der in das nächste Joch eingreift und, in es überfließend, eine kreisende Fortbewegung gegen den Chor hin erzeugt. Der Abschluß dort kann nur ein Halbkreis sein und eine Wand, die die große, kreisende Bahn des Blickes in dieser letzten Kurve am Ende der Kirche nicht hemmt. Deshalb trat das freistehende Gerüst des Ziboriums aus dem Weg in die Abschlußwand zurück!

Aus der vorstehenden, kurzen Zusammenfassung der Altarentwicklung bei Neumann wurde deutlich, daß es in Neumanns Leben nach einem ersten Aufgreifen des epochemachenden Raumgefüges von Banz im Jahre 1722 ein über 10 Jahre hinweg währendes Suchen nach derjenigen Architektur gibt, die fruchtbar genug gewesen wäre, eine Fortpflanzungsreihe von Innenräumen aus sich zu entlassen. Die Pariser Reise 1723 lenkte Neumann von dem schon gefundenen richtigen Weg über Dientzenhofer hinaus ab. Es folgt nun in einer gewissen Verirrung das Suchen nach neuen Vorbildern, wie der Verfasser es an den Altären und Räumen von Steinbach, Burgwindheim, Holzkirchen und Etwashausen aufzeigen konnte, wo karolingische, italienische und französische Ideen verwendet und versucht wurden. Dieses Suchen währte solange, bis Neumann wieder in den Kreis Johann Dientzenhofers eintrat und er dort den seelischen und geistigen Ausgangsraum für seine fernere Laufbahn als Architekt fand.

Indem der Verfasser auf dem Weg über die Altäre jene bisher in der Neumannforschung noch nicht erkannte Zeit des Suchens feststellen konnte, ist der Keim zu einer neuen Abhandlung gelegt, die B. Neumann im Zusammenhang mit den eklektizistischen Bestrebungen im Anfang des 18. Jhs. betrachten müßte.

Die Nachfolger Neumanns in der Altarbaukunst.

Schule gemacht haben unter den Altartypen B. Neumanns der Baldachinaltar und der Altar mit dem Kreuz als plastischem Rücktischaufsatz.

Die Nachfolge der Kreuzaltäre beschränkt sich auf drei Werke, von denen einer im Gebiet des Rheines, die beiden anderen in Oberfranken auftraten. In das Rheinland, in die Kirche von Nieder-Ingelheim, brachte Auwera selber, der Bildhauer Neumanns in Heusenstamm, den Altartypus. (Vgl. A. Rivoir, a. a. O. S. 97.)

Im Bamberger Bereich griff der Neumannschüler J. J. M. Küechel die Idee des Kreuzaltares auf und entwarf einen ähnlichen Altartypus 1738 für den rechten Querschiffarm der Gößweinsteiner

Kirche, um 1742 einen zweiten für die Martinskirche in Forchheim[43]). Die portalartigen Umrahmungen der vollplastischen Kreuzesgruppen aber, die Küechel hinzufügte, um den Plastiken vor der Wand eine Umrahmung zu geben, veränderten den Neumannschen Altartypus im Wesen: aus dem umschreitbaren, auf Raumkonzentration berechneten Altar Neumanns wurde ein vor die Wand gestelltes Ansichtsrelief. Küechel schloß sich damit der Hildebrandtschen Altarbaukunst an, der ja die Idee zum Kreuzrelief hinter der Mensa der Würzburger Hofkirche entstammt.

Von den Baldachinaltären Neumanns gingen unvergleichlich reichere Anregungen aus. Wir finden ihre Nachfolger sowohl im fränkischen Herrschaftsbereich als auch in dem, Franken durch Fürstenfreundschaft künstlerisch verbundenen, Mittelrheingebiet.

In Franken verbreitete die Würzburger Werkstatt Auweras und seines Nachfolgers Peter Wagner den Typus und griff ihn im Bamberger Bezirk Küechel auf. Am Mittelrhein wurde das Wormser Ziborium die Veranlassung, daß der Baldachinaltar gebräuchlich wurde. Welsch vermittelte hier durch seinen Hochaltar in St. Quintin zu Mainz.

Betrachten wir zunächst die Nachfolge der Baldachinaltäre Neumanns im fränkischen Herrschaftsbereich.

Da ist der in der Bambergischen Exklave

Villach (Kärnten)

Abb. siehe: Die Kunstdenkmäler Kärntens, Bd. III, Abb. 6.

in der dortigen St. Jakobskirche errichtete Baldachinaltar wohl noch zu Neumanns Lebzeiten entstanden. In der deutschen Neumannforschung ist der Altar noch nicht bekannt und die Österreicher wissen ihn in ihre Altarbaukunst nicht einzureihen, da er in Kärnten allein steht. Der Zufall einer Reise führte den Verfasser vor das Werk, und da, aus dem Würzburger Kunstbereich herkommend, erkannte er das Neumannsche Vorbild wieder.

Der Altar ist ähnlich dem Brühler in einem spätgotischen, fensterlichten Chor aufgestellt. Über hochschlanken, freistehenden Postamenten, die durch Brücken miteinander verbunden sind, erheben sich die vier Säulen des Ziboriums und die beiden niedrigeren an die Chorwände herangeschobenen Flügelpilaster. Der bei Neumann sonst halbkreisförmige Grundriß des Ziboriums ist zum Trapez abgeeckt, so daß auch das Gebälk über den Säulen die trapezförmige Knickung mitmacht. Über der Mittelinterkolumnie ist die Gebälkbrücke weggelassen, um einen bis hoch in den Baldachin emporreichenden Kruzifixus nicht rückwärtig zu kreuzen. Damit

[43]) Mitgeteilt von T. Knoche. Vgl. T. Knoche: J. J. M. Küechel. ... Diss., Marburg 1937.

steht der Altar unter den Altären Neumanns dem für Vierzehnheiligen entworfenen Gnadenziborium am nächsten. Genau wie dort werden die Säulen von trapezförmig geknickten Gebälkklammern überdeckt und fehlt das Gebälk über den Interkolumnien. Legte man einen Halbschnitt durch den achtsäuligen Vierzehnheiligenaltar, so würde das trapezförmige Ziborium von Villach sich zweimal daraus ergeben.

Die Flügel des Villacher Altares springen leicht schräg vor — ähnlich wie in Worms — und auf den Brücken, in den Interkolumnien, stehen Plastiken. Einzig, daß die Flügelpilaster niedriger sind als die Säulen des Ziboriums und deshalb, anstatt durch Gebälk, durch zartstrebige Voluten mit ihnen verbunden sind, unterscheidet den Altar von den Ziborien Neumanns. Indessen gibt es in den Auweramappen des Würzburger Martin-Wagner-Museums mehrere Entwürfe zu apsisartig gebogenen Altargehäusen, deren Flügelpilaster niedriger und durch Voluten mit dem Mittelstück verbunden sind. Nach allem darf geglaubt werden, daß dem Villacher Hochaltar ein Entwurf Neumanns aus der Zeit des Gnadenaltares zu Vierzehnheiligen — um 1744 —, von Auwera gezeichnet, zugrunde liegt[44]).

Der plastische Dekor des Altares erinnert motivisch stark an Auweras Altarplastik und -ornamentik. Wir sehen in Villach wie in allen Baldachinaltären Neumanns die Standplastiken auf den durch Konsolen erhöhten Brücken in den Interkolumnien, die Blumengirlanden und Putten zwischen den Säulen, das Blattwerk an den Baldachinrippen, und selbst das würzburgischste aller Altarmotive, der Kruzifixus in der Mittelinterkolumnie des Ziboriums, fehlt nicht. Die Ausführung dieses Dekors jedoch ist unfränkisch. Ob der Bildhauer aus Villach, oder woher er aus Österreich kam, konnte der Verfasser nicht ermitteln.

Ein in den oben genannten Auweramappen liegender Altarriß mit der Signatur Auweras und der Sammlungsnummer 64 zeigt ein Halbkreisziborium auf vier Säulen mit durchlaufendem Gebälk und einem Baldachin aus vier volutenförmigen Rippen. Bis auf den zierlichen Baldachin stimmt die Zeichnung mit dem 1749 von Neumann umgebauten Würzburger Domziborium der Rieß und Esterbauer überein. Demnach wird unser Riß der von Auwera im Auftrage Neumanns gezeichnete Umbauriß zum Domziborium sein, dessen Baldachin nicht ausgeführt worden ist.

---

[44]) Für diese Annahme spricht auch die Geschichte Villachs als Bambergischer Exklave, die es bis 1759, sechs Jahre über Neumanns Tod hinaus also, blieb. Dann, 1759, kam Villach durch Kauf an die Kaiserin Maria Theresia.

Außer den für Neumann gearbeiteten Altären gibt es keine Baldachinaltäre Auweras. Aber Teilmotive dieses Altartypus: die freistehenden Säulenpostamente, die Brücken zwischen ihnen mit den Standplastiken in den Interkolumnien, die auf Konsölchen aufsitzenden Baldachinvoluten, wurden durch seine Werkstatt bis in die Dorfkirchen Frankens hinein verbreitet.

Erst der Erbe und Nachfolger Auweras, Peter Wagner, hat den eigentlichen Neumannschen Baldachinaltar in der Übergangszeit zum Klassizismus in Franken verbreitet, wobei ihm das Planmaterial Auweras aus der Neumannepoche die Unterlagen bot.

Maria Limbach (Abb. 27).

Seinen schönsten Baldachinaltar, der zweifellos nach der Vorlage des Neumannschen Brühler Altares entworfen wurde, errichtete Wagner 1760/61 in der von Neumann entworfenen und im Rohbau noch vor seinem Tod 1753 begonnenen Wallfahrtskirche Maria Limbach bei Bamberg[45]). Dadurch, daß die Fenster nicht unmittelbar hinter dem Altar liegen, sondern eine Empore um den Chor herum eine den Lichteinfall dämpfende Arkatur schafft, ist der Säulenbau des Hochaltares Brühl gegenüber in eine Dämmerzone gerückt, in der er, um das Gegengewicht gegen die Emporenarchitektur in seinem Hintergrund zu halten, massiver verstrebt sein muß als es in Brühl der Fall ist. Wagner führte dementsprechend das Gebälk über den Säulen einheitlich mit Epistyl, Fries und Kransgesims durch und blieb sparsam in der Verwendung von Girlanden und Kartuschen, um das Architekturgerüst um so eindeutiger zur Wirkung zu bringen.

Da, wie wir sahen, Neumann in seinem Kirchenriß S. E. Nr. 236 schon den Baldachinaltar vor eine um den Chor herumgeführte Empore stellte, liegt es nahe, daß die verwandte Lösung in Maria-Limbach entweder noch auf eine Idee Neumanns zurückgeht, oder aber, daß Peter Wagner den Eckertriß Nr. 236 gekannt hat.

Grafenrheinfeld B. A. Schweinfurt (Abb. 28).

Eine Variation des Hochaltares von Maria-Limbach, diesmal ohne Empore im Hintergrund, errichtete Peter Wagner 1766 für die Pfarrkirche in Grafenrheinfeld. Der Altar ist, den niedrigeren Proportionen der Kirche entsprechend, gedrungener als sein Vorgänger. Die Säulen sind kürzer, das Gebälk ist steiler und die Flügel schwingen nicht, wie in Maria-Limbach noch, leicht zurück, sondern stoßen rechtwinklig gegen die Wände. Das Ziborium in der Mitte ist zudem etwas zu weit auseinandergezogen, so daß der Altar im ganzen mit

[45]) 1761 wird der Altar als „schon fertig" genannt. Vgl. Kreisarchiv Würzburg. Geistl. Reg. Nr. 6/439.

dem schief von einem Putto gehaltenen Kreuz auf dem dünnstrebigen Baldachin gespreizter, glatter und müder wirkt als der fünf Jahre frühere, dem Rokoko noch nähere Altar in Maria-Limbach. Unter dem Einfluß des Klassizismus in den siebziger Jahren des Jahrhunderts beginnt der Baldachinaltar in Franken zu verflachen und zu erstarren, es schwindet seine Räumlichkeit, seine Formen verlieren ihren einstigen Sinn und damit ist auch die das Gemüt erwärmende Feierlichkeit des Altares dahin. In

Lengfurt B. A. Marktheidenfeld (Abb. 29)

baute Peter Wagner noch einmal einen Baldachinaltar im Jahre 1779. Nun sind die Flügel des Neumannschen Altartypus aufgegeben, und es ist nur noch das Mittelstück, das viersäulige Ziborium, übriggeblieben. Dieses aber ist derartig überdehnt, daß es, ohne noch einen Umgang zu bilden, die ganze Apsis ausfüllt. Die Baldachinrippen sind dünn und lang geworden; man empfindet vor ihnen nichts mehr von der Spannkraft Neumannscher Baldachine. Die Form des Altares ist gleichsam entseelt, erfroren, und vermag keiner Räumlichkeit mehr Leben zu geben. Einige Ziermotive, konventionell von Neumann her, sind noch vorhanden: Plastiken auf den Brücken, Girlanden zwischen den Säulen und Putten im Baldachin. Da hinter den Plastiken aber der Raum des Umganges fehlt und an seiner Statt die Wand die verfestigte Folie bildet, wirken sie nicht mehr raumbeherrschend und feierlich souverän auf ihren hohen Standorten, sondern die Wand nimmt ihnen den Spielraum und ordnet sie sich als Schmuckstücke ein. Die Girlanden sind ebensowenig mehr lichter Festschmuck aus Blumen, luftig durch den Raum gespannt, sondern bandartige Drapierungen vor der Wand. Die Putten im Baldachin sind ohne Sinn in solch enträumlichtem, freudlosen Altar geworden, sie sind aus Gewohnheit den Voluten angehängt worden.

Die gänzliche Verflachung des Baldachinaltares erleben wir am Hochaltar der Kirche in

Schraudenbach bei Schweinfurt (Abb. 30).

Dieser erst 1784 von Simon Wagner errichtete Altar ist nur noch ein Wandschirm aus Säulen, ein vor die Apsiswand gestelltes trocknes Säulengerüst. Die äußeren Säulen ragen verbindungslos neben dem Mittelstück des Altares auf. Flache Baldachinstreben bilden die Klammern über den klaffenden Interkolumnien. Gehänge versuchen wie Schnüre die Zwischenräume zu schmücken. Der Altar ist stillos geworden, ein entseeltes Gerüst ohne Raumgehalt, das aus Formen

[40]) Der Vertrag zum Bau des Altars wurde mit Peter Wagner am 11. 3. 1766 abgeschlossen.

zusammengesetzt ist, die ihren Sinn verloren haben, und das deshalb nichts von der vergeistigten, stillen Anmut mancher klassizistischen Architekturen haben kann.

Der bedeutendste Schildhalter des Rokoko war in Oberfranken der Bamberger Ingenieuroffizier Küechel (gest. 1769). Er plante in seinem Umbauentwurf für den

Bamberger Dom

vom Jahre 1766 (Staatsarchiv Bbg. Plansammlung 355) an Stelle des überalterten viersäuligen Ziboriums einen achtsäuligen Baldachinaltar, dessen Grundriß sich unverkennbar an den Altarentwurf B. Neumanns für Gößweinstein anschloß, den Küechel kannte. Er erweiterte diesen Entwurf um 2 Säulen im Mittelfeld des Ziboriums und vergrößerte den gesamten Altar dadurch in ähnlicher Weise, wie Neumann es in seinem Eckertplan Nr. 236 getan hatte, der Küechel bei seiner engen Zusammenarbeit mit Neumann ebenfalls bekannt gewesen sein kann.

Während Küechel in seinem Domaltarentwurf in Rücksicht auf die ernste romanische Innenarchitektur noch eine architektonische Altarform wählte, schuf er für den

Gnadenaltar zu Vierzehnheiligen

ein schlechthin unarchitektonisches Ziborium aus reinen Rocailleformen, das trotz seiner Größe zierlich wie ein Werk der Porzellanmanufaktur wirkt[47]). Der Altar erhebt sich im Zentrum von vier quadratisch um ihn herum gestellten Mensen — im Sockel an den hohen und breit ausladenden Kufenuntersatz einer Riesenschaukel, im Baldachingehäuse an eine Sänfte erinnernd. Im ganzen aber ist diese Rokokogestalt trotz ihrer Anmut — ja eben weil sich in ihr Heiligkeit und Grazie festlich vereinigen[48]), ein weihevoller Altar wie B. Neumanns Brühler Ziborium.

Die in Franken festgestellte Entwicklung des Baldachinaltares verläuft im Gebiet des Mittelrheins parallel. Hier wurde der Wormser Altar Neumanns das Ausgangswerk. Durch ihn und nicht durch das ein Jahr später 1739 von Welsch in der

Mainzer Quintinskirche (Abb. 31)

begonnene und 1740 beendete Halbkreisziborium wurde der Typus des Ziboriums in das Mittelrheingebiet verpflanzt.

[47]) Mit Rücksicht auf die gleichzeitig mit dieser Arbeit in Marburg entstehende Dissertation von T. Knoche über J. J. M. Küechel beschränke ich mich nur auf allgemeine Feststellungen.

[48]) Vgl. dazu das über das Wesen des Rokoko gesagte in der Erzählung „Solitüde", von Hans W. Hegemann. (Societätsverlag Frankfurt a. M. 1937.) S. 35, 84 und 184.

Es ist ein Irrtum, wenn A. Rivoir[49]) meint, das Würzburger Domziborium von 1701 sei das unmittelbare Vorbild für den Altar Welschs gewesen. Ganz abgesehen davon, daß Neumanns Entwurf für den Wormser Altar schon 1738 entstand, ist es doch auffällig, daß Welsch, der bis dahin den portalartigen Altartypus vertrat, plötzlich 1739, kaum ein Jahr, nachdem Neumann mit seinem Baldachinaltar in Worms den Sieg über ihn davon getragen hatte, diesen verräumlichten Altartypus ebenfalls anwendet. Man könnte entgegnen, daß die Flügelsäulen des Wormser Altares in St. Quintin fehlen, und daß Welschs Altar mit seinem durchlaufenden, schweren Gebälk Ähnlichkeit mit dem Würzburger Ziborium hat. Diese Ähnlichkeit entspricht jedoch dem Neumann gegenüber älteren Barock Welschs überhaupt. Dagegen sind im Aufbau des Mainzer Altares Motive vorhanden, die in jener Zeit nur so in Worms vorkommen, wo Neumann sie eingeführt hatte.

Der Altar Welschs baut sich folgendermaßen auf: Ein der Apsis einbeschriebener, umgangbildender Halbkreissockel von doppelter Mensahöhe schließt den Altartisch mit dem Tabernakel ein. Über dem Sockel erheben sich vier korinthische Säulen, die von einem dem Sockel entsprechend durchlaufenden Gebälkhalbring gedeckt werden. In den beiden seitlichen Interkolumnien stehen die Plastiken zweier Heiligen. Die gotischen Fenster im Chor sind, so hoch wie die Interkolumnien reichen, zugemauert und öffnen sich erst über dem Gebälk hinter dem Baldachin. Von den Postamenten der vorderen Ziboriensäulen greifen zwei Brücken zu den Chorwänden hinüber — die Eingänge zu dem um das Ziborium führenden Umgang rahmend. Auf den Brücken knien zwei Anbetungsengel. Dieses Motiv der Brücken in Postamenthöhe nun wurde von Neumann in seinem Wormser Altar kurz zuvor neu eingeführt. Ebenso treten dort die auch in St. Quintin erscheinenden Konsolen unter den Baldachinrippen zum ersten Male auf. Weil aber Rivoir sich durch die Ähnlichkeit des Mainzer mit dem Würzburger Ziborium verleiten ließ, wo die Brücken noch fehlen, kam sie zu dem falschen Schluß, daß diese Brücken: „die typisch mainzische Form" darstellten, „die sich nirgends sonst wiederfindet", und daß man sie als eine Erfindung Welschs bezeichnen könne. (Rivoir, S. 102.) Ein anderes Motiv, das auf eine Anregung aus Worms zurückzuführen ist, stellt der Gebälkring über dem Baldachin dar, den es in Würzburg noch nicht gibt. Ebenso hat der dem Gebälkring wie eine Laterne einer Kuppel aufgesetzte zweite, zierliche Baldachin sein Vorbild in Worms.

Der Altar in St. Quintin hat nun seinerseits in den Ziborien des Meisters, der ihn nach Welschs Plänen ausführte: Peter Jägers,

[49]) Vgl. A. Rivoir: Typenentwicklung des Altars ... S. 91 ff.

Nachfolger gefunden. Der 25 Jahre nach dem Quintinaltar von Jäger in der

Liebfrauenkirche zu Frankfurt (Main)

errichtete Hochaltar zeigt, auf welcher Linie sich das Ziborium Neumanns und Welschs weiterentwickelt hat. Der Halbkreis des Grundrisses ist gedehnter geworden. Diese Erscheinung ist in der ersten Phase des einbrechenden Klassizismus allgemein, wie wir in Franken beim Altar zu Grafenrheinfeld sahen. Die Brücken sind weggefallen; an ihrer Statt knien die Engel auf Konsolenvorsprüngen des Sockels. Der Gebälkring über dem Baldachin ist zu einem riesigen, korbartigen Gebilde angewachsen. Auch diese Verschwerung der Gebälkformen sahen wir in Franken. Über dem großen beschließt ein kleiner Baldachin aus fünf Voluten den Aufbau. Die gotischen Fenster im Chor sind wie in St. Quintin hinter den Interkolumnien zugemauert und öffnen sich erst hinter dem Baldachin.

Seinem Wesen nach ist dieser Altar sehr viel mehr Bühne wieder als Altar, deren Größe dazu dient, den zu Szenen gruppierten Plastiken einen Schauplatz zu schaffen. Die Heiligen auf ihren Postamenten stehen fast in Brusthöhe des Priesters. Engel neigen sich von einer nächst höheren Stufe zu ihnen hinab. Zwei andere Heilige stehen in den seitlichen Interkolumnien und sehen der zum Himmel fahrenden Maria nach, die vor der vermauerten Mittelinterkolumnie aufwärtsschwebt. Über ihr, auf dem Abschlußgebälk, thront Gottvater und Christus, um sie zu empfangen.

Hier kommt in der Art, wie die Heiligen geradezu in die Kirche hinabsteigen und andererseits die heiligsten Personen wie Schauspieler auf dem Gebälk sitzen, die Bühnenkunst der Bibiena noch einmal zum Vorschein. Daß man auch in Würzburg in jener Zeit ähnliche Gedanken in einem letzten Aufwallen barocker Theaterkunst gedacht hat, das mag eine unsignierte und unbekannte Altarskizze belegen, die sich in einem kleinen Skizzenbuch bei den Werkstattzeichnungen Auweras im Würzburger Martin-Wagner-Museum finden ließ, und die die Hand Peter Wagners verrät[50]). Über einem breitovalen Grundriß erheben sich vier freistehende Säulen. Das durchlaufende Abschlußgebälk trägt den aus vier Voluten geformten Baldachin, den ein Engel beschließt. Engel sitzen auch auf den Baldachinrippen (ein von P. Wagner mit Vorliebe verwendetes Motiv), Engel schweben durch die seitlichen Interkolumnien des Ziboriums herab, zwei kleine Engel umkreisen auf Wolken in Greifhöhe den Tabernakel und zwei Anbetungsengel knien neben den äußeren

[50]) Das Büchlein enthält Skizzen von versch. Händen, sogar Kinderzeichnungen. Es gehörte wohl Peter Wagner.

Ziboriensll. dicht über dem Boden. Dieser Altar hätte, wäre er je ausgeführt worden, den theatralischen Schauplatz einer Engelerscheinung nach italienischem Geschmack ergeben.

In Mainz selber wurde im Hochaltar der

Augustiner Kirche

um 1771 der Typus der Liebfrauenkirche von Frankfurt um 2 Säulen und das entsprechende Paar Baldachinstreben bereichert. Die Architektur ist über der flachen Grundrißkurve erlahmt und ganz schon zur Folie für eine durch Plastiken dargestellte Handlung (Kreuzabnahme nach Rubens) geworden. Wir erkannten den ähnlichen Vorgang in den siebziger Jahren in Franken am Hochaltar von Schraudenbach.

Das gänzliche Ersterben des Baldachinaltares im Klassizismus des Mittelrheingebietes zeigt der Hochaltar zu

St. Ignaz in Mainz (Abb. 32)

der 1779 von J. J. Schneider entworfen wurde.

Das Halbkreisziborium ist bis zur Ermüdung überdehnt; die Baldachinrippen sind dünn und ohne Federkraft und der vasenförmige Gebälkring über dem Baldachin, einst die schwebende Krönung des Neumannschen Ziboriums, hängt nun unverhältnismäßig groß wie eine Zentnerlast hoch über der Mensa.

Außerhalb dieser im Klassizismus endenden Entwicklungsreihe von Baldachinaltären bringt auch im Mittelrheingebiet wie gleichzeitig in Franken das Rokoko einen letzten Baldachinaltar hervor: den Hochaltar zu

St. Peter in Mainz vom Jahre 1762.

Ein viersäuliges, rechteckiges Ziborium, im Zentrum des Chores stehend, ist hier bis zum Äußersten entschwert und verzierlicht. Die dünnen Säulen stehen so weit auseinander, daß sie keinen eigenen Raum mehr zwischen sich zu halten vermögen, sondern der allgemeine Kirchenraum durchflutet und erfüllt das lichte Altargerüst, dessen langwellig geformtes Gebälk die unarchitektonische Gesinnung seines Erbauers verrät. Der Altar im Mittelpunkt des Chores sollte so entschwert und graziös, so verräumlicht wie nur irgend möglich dastehen. Mit dieser Tendenz entspricht der Altar von St. Ignaz dem gleichzeitigen Werk Küechels in Vierzehnheiligen. Bis zur völligen Umformung alles Architektonischen in Rocaillegebilde, wie Küechel es gelang, drang der Mainzer Künstler jedoch nicht durch. Die am akademischen Geschmack der Franzosen herangebildete rheinische Kunst vermochte den Säulen und Gebälken letztlich doch nicht zu entsagen. Und so bleibt Küechels Altar die letzte, reine Rokokoerfüllung des Neumannschen Baldachinaltares.

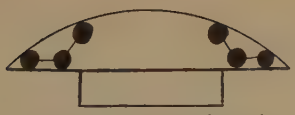

Abb. 1: um 1727 Münsterschwarzach

Abb. 2: 1733 Etwashausen

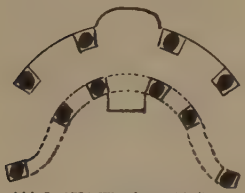

Abb 3: 1734 Würzburg, Hofkirche

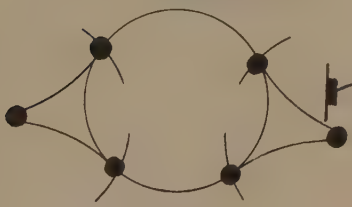

Abb. 4: 1734/36 Gößweinstein

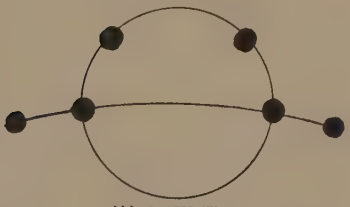

Abb. 5: 1738 Worms

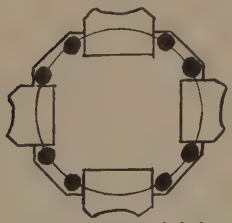

Abb. 6: um 1744 Vierzehnheiligen
Gnadenaltar

Abb. 7: um 1744 Vierzehnheiligen
Chorziborium

Abb. 8: 1745 Brühl

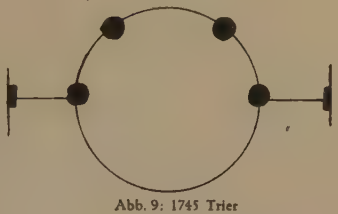

Abb. 9: 1745 Trier

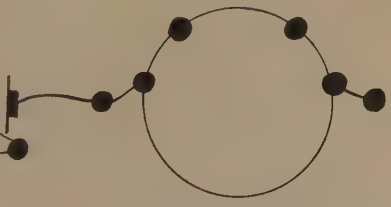

Abb. 10: 1746 Bruchsal
Entwurf A links, Entwurf B rechts

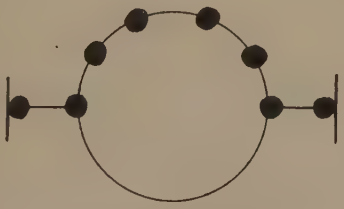

Abb. 11: um 1746 S. E. Nr 236

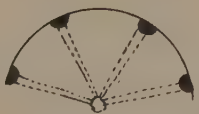

Abb. 12: 1749 Neresheim

Die Entwicklung des Ziborienraumes bei B. Neumann

Archive und Plansammlungen.

Würzburg: Sammlung Eckert, Fränkisches Luitpoldmuseum.
— Werkstattzeichnungen J. W. v. d. Auweras und Peter Wagners, Martin-Wagner-Museum.
— Delinationes Nr. 1 und 2. Universitätsbibliothek.
— Domkapitelprotokolle von 1700.
— Kreisarchiv, Geistl. Reg. Nr. 6.

Bamberg: Sammlung des hist. Vereins für Unterfranken.
— Sammlung Koch, Staatsbibliothek.
— Staatsarchiv, Hofkammerprotokolle, Bd. 11 von 1731–1745.

Aschaffenburg: Plansammlung des hist. Vereins für Unterfranken.

Nürnberg: Vierzehnheiligenrisse im K. K. des Germ. Museums.

Berlin: Pläne aus der Erbschaft B. Neumanns, Staatl. Kunstbibl.

Koblenz: Altarriß zu Trier und Risse von J. Seiz. Staatsarchiv.

Grafenrheinfeld: Pfarrarchiv.

Limbach: Pfarrarchiv.

Steinbach bei Lohr: Pfarrarchiv.

Literaturverzeichnis.

Boll, W.: Die Schönbornkapelle am Würzburger Dom, 1925.

Brinckmann, A. E.: Von Guarino Guarini bis Balthasar Neumann, Berlin 1932.

Dehio: Handbuch d. Dtsch. Kunstdenkmäler, Bd. 1. 4. 5.

Dettweiler, F.: J. Neudecker d. Ä. Fuldaer Geschichtsblätter 1929.

— Die Stuckarbeiten im Dom zu Fulda und ihre Meister, Diss., Frankfurt a. M. 1928.

Feulner, A.: Balthasar Neumanns Rotunde in Holzkirchen. Ztschr. für Gesch. d. Architektur, 1913.

Freckmann, K.: Dom zu Fulda, Deutscher Kunstführer. Augsburg 1928.

Hamann, R.: Geschichte der Kunst, Berlin 1935.

— Deutsches Ornament, Marburg 1924.

Hartmann, K.: J. K. Schlaun, Münster 1910.

Herrmann, W.: Neue Entwürfe zur Würzburger Residenz. Jahrbuch d. preuß. Kunstsammlung, 1928.

Hoffmann, R.: Bayrische Altarbaukunst, München 1923.

Hirsch, F.: Das sogenannte Skizzenbuch B. Neumanns. Ztschr. f. Gesch. d. Architektur, Beiheft 8, 1905.

Knoche, T.: Johann Jacob Michael Küechel, 1703–1769, ein Beitrag zum Deutschen Rokoko. Diss., Marburg 1937.

Kranzbühler, M.: B. Neumann und W. v. d. Auwera im Dienste des Grafen Schönborn beim Heusenstammbau. Archiv d. hist. Vereins von U. F. 1929, Bd. 68.

Lohmeyer, K.: Briefe B. Neumanns von seiner Pariser Studienreise 1723, Heidelberg 1911.

— Die Briefe B. Neumanns an Friedr. Karl v. Schönborn, Stuttgart 1931.

— Die Baumeister des Rheinischen und Fränkischen Barock. Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte, 6 (1929).

— Johannes Seiz, Heidelberg 1914.

Lückger: Der Baumeister von St. Paulin in Trier. Zeitschrift Pastor Bonus, Limburg 1933.

Mayer, H.: Die Kunst des Bamberger Umlandes, Bamberg 1930.

Pall, E.: Handzeichnungen des älteren Fischer v. Erlach. Jahrbuch f. Kunstwissenschaft, 1923.

Pératé, A.: Versailles, Leipzig 1906.

Pozzo, A.: Perspectiva Pictorum et Architectorum, Rom 1693 und 1700.

Renard und *Graf Metternich:* Schloß Brühl, Berlin 1934.

Ricci, C.: I Bibiena, Architetti Teatrali 1625–1780.

Rivoir, A.: Typenentwicklung des Altares vom Ausgang der Gotik bis zum Klassizismus im Gebiet des Mittelrheins, Diss. (Manuskript), Frankfurt a. M. 1924.

Sauren: Antonio Bossi. Diss., Würzburg.

Sedlmayr, H.: Fischer v. Erlach. Gegenwärtige Erkenntnislage. Kritische Berichte zur kunstgesch. Literatur. Jahrgang 1 und 2. 1927/28.

Sedlmayr und *Pfister:* Die fürstbischöfliche Residenz zu Würzburg, München 1923.

Teufel: Die Wallfahrtskirche Vierzehnheiligen, Berlin 1935
und die Kunstdenkmäler der Länder Bayern, Baden, Hessen und die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg.

Lebenslauf

Ich, *Hans Werner Hegemann,* deutscher Staatsangehörigkeit und evangelischer Konfession, wurde am 25. September 1911 in Frankfurt a. M. geboren und legte dortselbst die Reifeprüfung an der Deutschen Oberschule am 2. März 1931 ab. Anschließend besuchte ich, vorzüglich zum Studium der Kunstgeschichte, die folgenden Deutschen Hochschulen: Frankfurt a. M. 4 S., Münster i. W. 1 S., München 2 S., Marburg 2 S. immatr. und 1 S. exmatr. In Marburg wurde Herr Professor Richard Hamann mein wissenschaftlicher Wegweiser, wofür ich ihm immer zu Dank verpflichtet bin; bei ihm und in den Fächern Germanistik und Archäologie beschloß ich mit der mündlichen Doktorprüfung am 19. Februar 1936 das Universitätsstudium. Seitdem habe ich meine Kunstgeschichtlichen Studien auf Reisen in Deutschland und im Ausland fortgesetzt und bis zum Datum der Drucklegung meiner gegenwärtigen Dissertation Holland, Italien, Österreich und die Tschechoslowakei bereist.

Abb. 1. Würzburg, Dom: Hochaltar

Abb. 2. Fulda, Dom: Hochaltar

Abb. 3. Banz, Klosterkirche: Hochaltar

Abb. 4. Würzburg, Hofkirche: Blick auf den Hochaltar

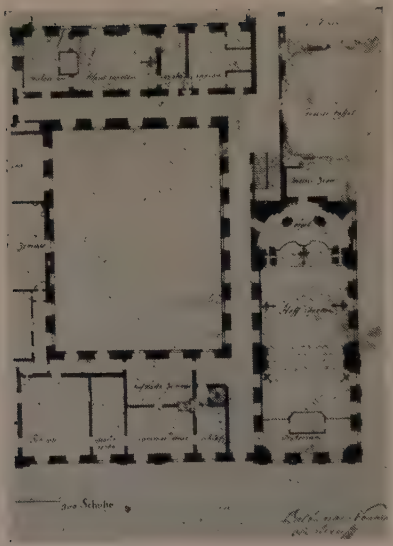

Abb. 5. Detail vom Würzburger Residenzplan Neumanns S. E. 297: Hofkirche

Abb. 6. Rechte Hälfte von Neumanns Würzb. Residenzplan in der Berl. Preuß. Staatsbibl.

Balthasar Neumann: Querschnitt durch die Würzburger Hofkirche, 1732. Originalzeichnung. (Staatl. Kunstbibliothek, Berlin.)

Abb. 7. Vgl. Aufdruck der Photographie

Abb. 8. L. v. Hildebrandts Aufriß zur Würzburger Schönbornkapelle. S. E. 44

Abb. 9. B. Neumanns Ausführungsgrundriß zur Würzburger Hofkirche

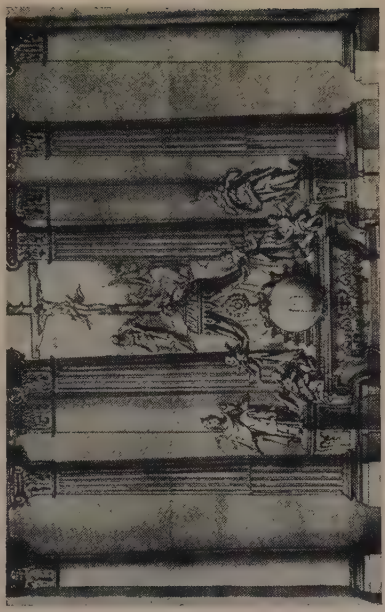

Abb. 10. Hochaltarentwurf Hildebrandts für Neumanns Würzb. Hofkirche. S. E. 7

Abb. 11. Der Hochaltar der Schönborn-kapelle

Abb. 12. Welschs Aufriß zur Schönborn-kapelle S. E. 26

Abb. 13. Der Baldachin-Altar im Ostchor des Wormser Domes

Abb. 14. Brühl, ehem. Franziskanerkirche, Hochaltar

Abb. 15. Trier, St. Paulinus, Hochaltar

Abb. 16. Hochaltar in St. Peter zu Bruchsal.

Abb. 17. Entwurf z. Hochaltar v. St. Peter i. Bruchs. Würzb. Mart.-Wagner-Museum

Abb, 18. Der Gesamtplan der S. E. Nr. 230

Abb. 19. Aufriß B. Neum. f. Chor u. Hochaltar d. Neresh. Klosterkirche S. E. Nr. 124.

Abb. 20. Aufr. Auweras. Gößweinst. Hochaltar. Würzb., Martin-Wagner-Museum.

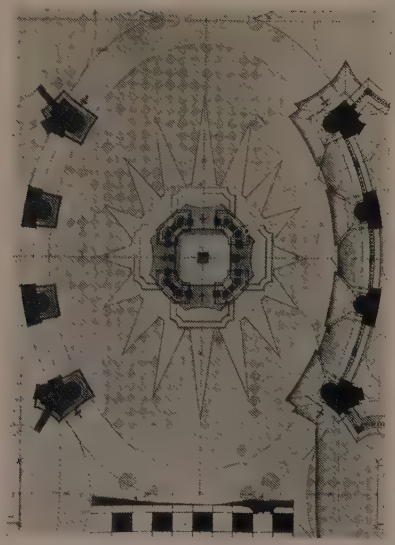

Abb. 21. Detail aus dem Grundriß für Vierzehnheiligen: der Gnadenaltar.

Abb. 22. Steinbach, Hochaltar.

Abb. 23. Versailles, der Pyramidenbrunnen Girardons.

Abb. 24. Heusenstamm, Hochaltar.

Abb. 25. Euerbach, Hochaltar.

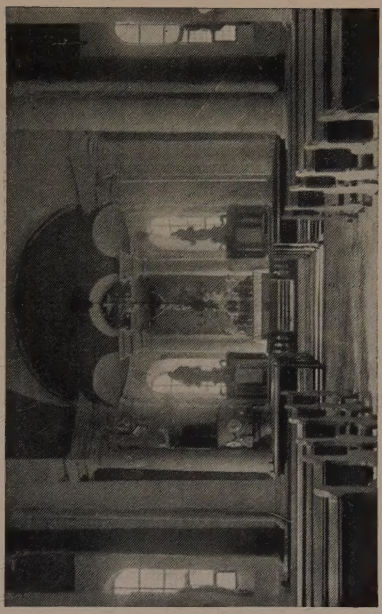

Abb. 26. Etwashausen, Blick in den Chor der Heiligkreuzkirche.

Abb. 27. Maria Limbach: Hochaltar.

Abb. 28. Grafenrheinfeld; Hochaltar.

Abb. 29. Lengfurt: Hochaltar.

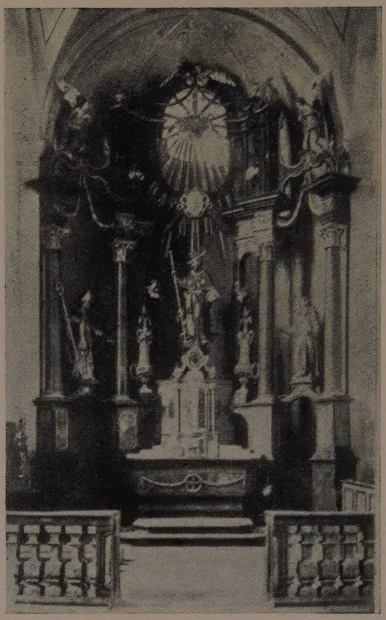

Abb. 30. Schraudenbach: Hochaltar.

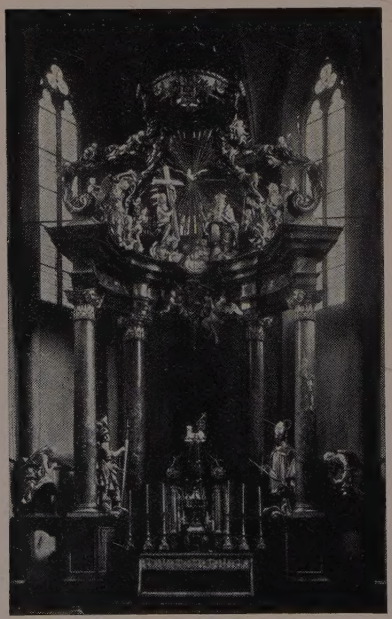

Abb. 31. Mainz, St. Quintin: Hochaltar.

Abb. 32. Mainz, St. Ignaz: Hochaltar.